REVISTA CRÍTICA
HISPANO-AMERICANA

PUBLICADA POR

A. BONILLA Y SAN MARTÍN

TOMO III.—NÚM. 2.°

SUMARIO:—Conde de Peña-Ramiro: *Itinerarios de España.*—Emilio Miñana: *Medios de favorecer el desenvolvimiento del Banco de la propiedad inmueble.*—Roso de Luna: *Uu folio del Códice ogámico de Ballymote.*—A. Bonilla: *«El Greco» y Velázquez.—Notas bibliográficas* (de A. Bonilla, sobre publicaciones de A. de Beruete y Moret).

MADRID
1917

REVISTA CRÍTICA HISPANO-AMERICANA publicará en breve los siguientes artículos:

La Voluntad en Schopenhauer y en Espinosa.
Nuevas notas al Fuero de Córdoba.
Psicología de la Noluntad.
Kant en España.
La reforma pedagógica española.
El «intelectual» español. Notas psicológicas.
La ç, la s y la z en el castellano antiguo.
Sobre el origen del Romancero.

REVISTA CRÍTICA
HISPANO-AMERICANA

AÑO III (1917).—TOMO III.—NÚM 2.º

ITINERARIOS DE ESPAÑA

DE MADRID A GUADALUPE

Hace de esto muchos años; corrían los primeros de este siglo, y acababan de hacer su aparición entre nosotros los primeros automóviles.

Con ello se abrían para los curiosos nuevos horizontes; los que como yo sentían el anhelo de conocer todas las reconditeces de su Patria; los que no nos conformábamos con la visión incompleta que por la ventanilla del tren nos ofrecía esta España, aun para nosotros mismos desconocida, vimos el cielo abierto. Recorrerla toda por sus carreteras y caminos, detenernos a nuestro antojo para escudriñar sus aldeas más humildes y contemplar a nuestras anchas sus montañas y barrancos; curiosear las ruinas de sus castillos y conventos; leer las borrosas inscripciones de sus rollos y cruces de piedra, y sonsacar a los viejos pastores socarrones las consejas y burdas leyendas que de las cuevas temerosas, viejas torres y casas arrumbadas sólo ellos conocen, era para mis aficiones preciado regalo. Así fué que, cuando un mi amigo, que fué de los primeros en surcar en automóvil los campos españoles, me invitó a varias excursiones, acepté con entusiasmo.

Hicimos muchas, las más de ellas, trabajosas. La falta de indicaciones en los caminos; el total desconocimiento de ellos; las averías, entonces frecuentes y difíciles de reparar, y la hostilidad de los carreteros, a quienes involuntariamente poníamos en apurado trance, hacían que llegásemos a las etapas tarde y cansados. A pesar de ello, y en el deseo de evitar a los que nos imitasen iguales contrariedades, las más de las noches, fatigado y medio dormido, apun-

taba en una cuartilla aquello más interesante que durante el día observara.

Ha pasado mucho tiempo. Esperaba yo que de las carreteras de España se hubiera hecho algún itinerario descriptivo; no ha sido así, o yo no lo conozco; y cediendo en vista de ello a los ruegos de un amigo que, benévolo, juzga útil la publicación de estas cuartillas, se las entrego, dándome por satisfecho si con ello se logra animar a los vacilantes a recorrer esta España, que, recorriéndola, se la conoce, y conociéndola, se la ama.

I

Dejando atrás Puerta Cerrada, y calle de Segovia abajo, todo el pasado de Madrid revive en nuestra imaginación. Quedan a mano izquierda, la antigua parroquia de San Pedro, con su vieja torre mudéjar, y la Capilla del Obispo, de severa y monumental arquitectura, donde yacen los restos de San Isidro Labrador, el santo más castizamente español de cuantos en España se veneran.

Algo más abajo, y al mismo lado, dejamos el barrio de la Morería, que para los madrileños aficionados a la historia guarda un recuerdo curioso en cada rincón y una leyenda en el título de cada calle. Sigamos y añoremos, al contemplar las viejas viviendas que el Viaducto con su anacrónico armazón de hierro domina, la curiosa tradición que de la casa llamada *del Pastor* se conserva, y observemos también el viejo edificio, que lo fué varios siglos de la Moneda.

Aquí termina el Madrid viejo. La calzada del Puente de Segovia atraviesa entre jardines. A la derecha los de «la tela», que al pie de la Cuesta de la Vega entonces se extendían, y cuyo nombre hace ocioso explicar a lo que en pasadas épocas se dedicaron. Al otro lado, se ve el extenso y empinado jardín (hoy del Seminario), que hasta hace poco era preciado adorno del señorial palacio de Osuna, que en lo alto del cerrillo de las Vistillas se alzaba.

Pero enfilemos ya la segoviana puente (obra de Juan de Herrera), que, con tantos recuerdos rancios, hemos tardado en llegar en automóvil hasta el sufrido Manzanares más que fraile jerónimo del siglo XVII en poderosa mula de paso. Cruzado ya el río por el famoso y tantas veces descrito puente, empezamos a subir por ancha carretera, que se llama de Extremadura, larga y tendida cuesta, que

sigue a corta distancia la tapia que circunda a la Real Casa de Campo, y que más de cuatro kilómetros nos ha de acompañar, abriéndose en ella dos puertas de pesado herraje y berroqueñas jambas. Llámase la una, del *Ángel,* y queda cerca del río; la otra, en el kilómetro 5, se conoce por la del *Batán.*

A poca distancia, encontramos unos viejos caserones y unas medio derruidas paredes; son las famosas «Ventas de Alcorcón», cuyas tapias servían para sostener las cadenas del Portazgo. Desde aquí, sigue la carretera algún trecho por terreno llano; queda a la derecha la que conduce a Boadilla, Pozuelo y Húmera, y algo después, a la izquierda, la de Carabanchel, pueblo que a corta distancia se divisa. Un tiro de bala más allá, se alza el Campamento de los Carabancheles, poblado exclusivamente destinado a fines militares, donde se ven cuarteles, almacenes, la Escuela de Tiro, el Polígono, etc. Todos estos edificios son de moderna construcción y se hallan separados por espaciosas y limpias calles, que adornan algunos árboles. Pasadas la iglesia y la galería de tiro, que son las últimas construcciones, nuestra ruta cruza la Dehesa de los Carabancheles, propiedad del Estado, y que éste dedica a Campo de Maniobras y de experiencias bélicas. En una explanada que queda a la izquierda, se halla establecido el Campo de Aerostación y Aviación, y en él se ven hangares o cobertizos y pabellones donde se cobijan y reparan esos preciosos aparatos, que harán que pronto se mire al automóvil con el desdén con que hoy desde éste contemplamos las pesadas galeras que arrastran las pacientes mulas.

Hasta el kilómetro 12, asciende el camino en suave pendiente, y, al llegar a este punto, el panorama cambia; al lado de la carretera, se ve el ferrocarril de vía estrecha que se dirige a Villa del Prado y a Almorox. A la izquierda, queda el Monte del Cuervo, bosquecillo formado por almendros y algunos pinos, y al borde de la carretera, se ve la pobre venta del mismo nombre. Enfrente vemos Alcorcón, al que pronto se llega; pero, antes, dirijamos la vista hacia la izquierda, para echar, aunque sólo sea una rápida mirada, a la torre de la iglesia y algunos restos de casas que es cuanto queda de lo que fué Polvoranca. Ninguna importancia tiene ni nunca la tuvo este pueblecillo, y si aquí lo cito, es porque hallo cierto perfume romántico cuando viajo por las dilatadas tierras castellanas y encuentro estas reliquias de pueblos que fueron algo vivo, y de los que sólo queda hoy tan borroso e insignificante recuerdo, que si algún piadoso ca-

minante no lo recoge, pocos años bastarán para que desaparezca todo vestigio de su existencia.

Es Alcorcón, que evita atravesar la carretera, dando un pequeño rodeo, un pueblo de cincuenta o sesenta casas de adobe o de tapial, que se apiñan en un alto en derredor de una amazacotada y grande iglesia, toda de ladrillo, cuya torre del mismo material, pesada y disgraciosa, sin estilo alguno, domina, y que se divisa desde larga distancia. Ni huertas, ni jardines, ni árboles dan una nota alegre que haga menos penoso el aspecto de este triste poblachón. Rodeado el pueblo, la carretera sigue recta con ligeras ondulaciones y cruzando tierras de labor, en que alternan el barbecho y las siembras hasta Móstoles, que se encuentra al cabo de cinco kilómetros. Como todo este trayecto está en alto, en relación a sus alrededores, la extensión que se alcanza a ver es considerable. A la derecha, si con cuidado se mira, percíbese en una lejana hondonada el castillo de Villaviciosa de Odón, pesada aunque característica construcción, mezcla de palacio y fortaleza en que terminó sus días Fernando VI, aquel rey de singular carácter cuya atormentada viudez le condujo a llorar en este rincón de Castilla la pérdida de su esposa Doña Bárbara, con tales extremos, que aquí vió el fin de sus días víctima de su aflicción. Si el tiempo está claro, con alguna atención se divisa también a gran distancia, y reclinado en la falda azul de la sierra, El Escorial.

Una hermosa olmeda precede a Móstoles, que encontramos en el kilómetro 18, y cuyo enérgico manifiesto que su alcalde en 1808 firmara, hace acreedor a un recuerdo del viajero. Casas no mal dispuestas; espaciosos mesones; un pequeño paseo, que, a la salida, se halla adornado por árboles que sombrean una fuente de piedra, y la iglesia, importante fábrica de ladrillo, hacen simpático a este pueblo, cuyos tradicionales órganos ocupan un lugar en la castellana paremiología.

Siguiendo carretera adelante, en un alto que alcanzamos en el kilómetro 21, se encuentra una mísera venta, que tan desvencijada, triste, descascarillada y sucia se alza en aquel descampado, que parece justificar su nombre: llámase la «Venta del Hambre».

A partir de aquí, la carretera, en brusco descenso, que dura tres kilómetros, atraviesa el término y coto de Arroyo Molinos. El pueblecillo, que señorea un torreón en ruinas, no se ve desde la carretera, aunque muy próximo se halla.

En el kilómetro 25, sálvase, por hermoso y antiguo puente de piedra, el río Guadarrama, de muy variable caudal, pues si ahora nos parece casi seco, a veces su corriente es arrolladora; no lejos, se ve el vado (por donde antiguamente pasaba el camino de Madrid a Toledo), donde estuvo a punto de perecer el famoso Ponz, accidente que le inspiró serias lamentaciones y argumentos irrebatibles sobre la conveniencia y necesidad de fabricar puentes, «por lo menos en los más transitados caminos».

Sube luego la carretera a través de una dehesa de viejas encinas en demanda de Navalcarnero; hermosos negrillos la sombrean a su entrada en esta importante villa. Una ermita, pesado edificio de ladrillo, queda a la izquierda; el camino tuerce bruscamente a la opuesta mano, y atraviesa la población por entre casas mal alineadas, muchas de las cuales ostentan sobre los arcos de sus puertas, formados por enormes dovelas, *grabado en berroqueña un ancho escudo,* como dijo el poeta.

Pásase al lado de la plaza, en uno de cuyos ángulos se eleva la iglesia con su alta torre, de poco interesante conjunto. En el frente principal vemos la casa Ayuntamiento, a la que da cierto carácter la disposición (frecuente en los pueblos de esta provincia) de su balconaje dividido en palcos numerados, desde los que se presencian las fiestas de toros o novillos que se corren en la plaza para solemnizar la fiesta del patrón del pueblo. Esta plaza, no obstante su carencia de monumentos, tiene curioso aspecto; su asimetría; la irregularidad de los edificios que la forman; la pobre farola que en el centro se alza; la fea pared de mampostería, con verdugados de la iglesia, que la limita por el Norte, y la citada disposición de la fachada de la Casa Consistorial, la dan típico carácter, que no deja de ser pintoresco.

Pero sigamos la tortuosa calle, entre casas enjalbegadas, cuyas ventanas defienden pesadas y artísticas rejas, hasta salir a un campillo que por aquí limita la población; pero antes de ello recordemos que Navalcarnero el año 1649 vestía de gala y celebraba fiesta suntuosa, pues su amado rey Felipe IV, el *Grande,* diputó esta villa para verificar sus regias bodas con Doña Mariana de Austria.

Siempre me llamó la atención la frecuencia con que los monarcas de aquellos siglos eligiesen para tan faustos y señalados sucesos lugares poco importantes o de escasa población; y no acaba de satisfacerme la opinión, que en algún sitio leí, que lo atribuye a que sien-

do costumbre establecida perdonar los impuestos de un año a los pueblos agraciados, elegían aquellos que, por míseros, menos perjudicaban al erario público.

II

Una vez atrás Navalcarnero, recorremos una recta de varios kilómetros con suaves subidas y bajadas que flanquean viñas y olivares. A la izquierda, alcanza a verse, formando oscura mancha que destaca en la uniformidad del cultivado paisaje, un espeso monte que se despliega en la ladera que baja hasta el Guadarrama: es el de Batres, y aun fijándose con atención acierta a verse el pueblo y su castillo señorial, que inmortalizó aquel famoso D. Fernando Pérez de Guzmán, que se llamó en el mundo de las letras el señor de Batres, y por si fuera poco, para su gloria, de este hoy olvidado pueblo, fué señor en el siglo XVI Garcilaso de la Vega.

Poco más adelante, en el kilómetro 36, termina la provincia de Madrid, y el hito que su jurisdicción limita nos dice que entramos en la de Toledo. Monótono es el trayecto que sigue; el terreno, ligeramente ondulado, no justifica el caprichoso trazado de la carretera, que describe extraños ángulos. Poco después, se descubre un pueblo, al que pronto llegamos: es Valmojado (kilómetro 43). Bastante grande, la carretera lo cruza sorteando con dificultad sus vetustas casas; pasa por la irregular plaza en la que se ve la iglesia, que nada interesante parece, y al salir al campo por el extremo opuesto, hallamos el mismo paisaje sin variación alguna; la monotonía sólo fué interrumpida por el pueblo, que, una vez traspuesto, no deja la menor impresión. Es uno de tantos.

Los kilómetros se suceden; el terreno es idéntico; una casilla de peones camineros se alza al borde del camino; le prestan sombra algunos árboles, únicos que por aquí se ven, y sigue la carretera en interminable recta sin que alcance la vista pueblo ni habitación alguna. De tarde en tarde, un carro que arrastra larga reata de mulas, con su blanco toldo y perro ladrador atado a la zaga, avanza lenta y trabajosamente, dando la única nota de vida en este dormido y austero trozo de la vieja tierra toledana. Largo es este trayecto, pues hasta el kilómetro 60 no llegamos a Santa Cruz del Retamar, importante pueblo que, reclinado en tendida ladera, queda a la izquierda

de la carretera. A la derecha arranca una que nos llevaría a la Torre de Esteban Hambrán, que no lejos está. Subimos lentamente hasta el kilómetro 67, donde dejamos a la izquierda, y a un tiro de bala de la carretera, a Quismondo, insignificante aldea que se agrupa en pelada llanura en derredor de la espadaña de su modesta iglesia.

Sigue el camino cambiando caprichosamente de dirección, como indeciso de la que ha de escoger. A la derecha, en lontananza, corre, como inmensa muralla ciclópea, la Sierra de Gredos, que sigue paralela a nuestro camino, y a cuyo pie se adivina el lecho del Alberche, que sus faldas riega y que la separa del célebre cazadero de Alamín, de regia prosapia, y no lejos del cual ocurrió a Alfonso XI curiosa aventura cinegética que nos describe Argote de Molina. No muy distante, y a la orilla del citado río, queda Escalona, que tantos recuerdos encierra...; pero volvamos a nuestro camino, pues sólo lo que desde él se ve me propuse referir.

Poco más adelante, y de pronto, como surgiendo de la tierra, se alza ante nuestra vista enorme mole de piedra, que al aproximarse vemos forma parte del importante castillo que junto a la carretera se yergue altivo, con sus almenadas cortinas, arruinada barbacana y cegado foso. Es la fortaleza de Maqueda (kilómetro 73); a sus pies, y por la parte Norte, como pidiéndole humilde protección, está la villa, que fué importante y se ve hoy pobre y maltrecha, casi despoblada, cifrando su orgullo en glorias pretéritas y en su brillante historia, de que son testigos mudos las ruinas artísticas de su castillo y palacio, sus iglesias y conventos.

La carretera rodea el cerro en que se alza el castillo, cruza un pequeño riachuelo, deja a la izquierda la carretera de Torrijos y, entre olivares y viñas, continúa recta en dirección a Santa Olalla, que se encuentra en el kilómetro 80. Es ésta una población que parece rica; sus casas son limpias y bien cuidadas, muchas de ellas modernas. En su amplia plaza, amén del Ayuntamiento, hay otros buenos edificios, y antes de salir al campo se deja a la izquierda un hospital.

Creo haber ya dicho que la dirección general del camino que seguimos es casi una recta de Este a Oeste. Así continúa a la salida de Santa Olalla; el paisaje no cambia, salvo que por aquí los olivares parecen más lozanos y la Sierra de Gredos se ve más próxima. Poco más adelante bifurca la carretera. La que a la izquierda queda,

que lleva a San Martín de Pusa, cruza el Tajo, a no larga distancia por Malpica, cuyo interesante castillo álzase a su misma orilla. Pero sigamos en demanda de Talavera; en el kilómetro 90 encontramos tres o cuatro grandes ventas o paradores que pertenecen al término de Bravo, pequeño pueblo que queda cerca. Desde aquí el terreno se hace algo más accidentado; se cruza algún arroyo, y tras de subir varias empinadas cuestas se llega a una extensa planicie; hermoso monte de encinas queda a la izquierda; la carretera en larga recta sigue en dirección Oeste, y al cabo de varios kilómetros de soledad, divisamos a la derecha, como a un cuarto de legua, un pueblecillo que en alegre altozano se halla, pequeño y pobre, pero que tuvo la honra de alojar a José I y su cuartel general en los días de la famosa batalla de Talavera; se llama Cazalegas. Quien haya leído una descripción de esta batalla, debe detenerse siquiera sea un momento en lo alto de la cuesta desde donde se otean Talavera y sus aledaños, pues desde allí, en amplio panorama, se domina todo el campo que fué teatro de esta horrible contienda, en que los ejércitos napoleónicos, mandados por el rey intruso en persona, pelearon contra los anglo-españoles a las órdenes de Wellington y el general Cuesta. En esta batalla, como es sabido, ambos bandos se atribuyen la victoria, pero es lo cierto que en la noche del segundo día cada cual emprendió la retirada en dirección opuesta.

Hoy aquellos campos, que fueron de desolación hace poco más de un siglo, presentan alegre golpe de vista. Altos cerros, a la derecha, limitan la amplia llanura, que cubren hermosos encinares; pártela en larga recta el ferrocarril que a ella llega trasponiendo por hermoso puente el río Alberche; a la izquierda, entre frondosísima arboleda, se oculta el Tajo, y en su orilla, entre hermosas huertas, jardines y extensas alamedas, álzase ceñida en parte por vieja muralla, que defienden almenadas torres, la histórica ciudad de Talavera.

A ella llegamos después de cruzar la línea férrea y atravesar el Alberche, en el kilómetro 111, por largo puente que cerca del antiguo portazgo se encuentra, desde el que la carretera, entre huertas feraces, y sombreada por lozanos árboles, nos conduce hasta la plaza de toros, y una hermosa ermita, que como símbolo característico, son los primeros edificios con que al llegar a esta importante urbe tropezamos.

III

Quiso la suerte que el día que llegamos a Talavera se celebraba importante feria. A la derecha de la carretera, y frente a un hermoso paseo, se encuentra el ferial; es vastísimo, pero a pesar de ello la cantidad de feriantes era tal que, invadiendo nuestro camino, nos hacían casi imposible el avanzar. Sorteando los grupos de toda clase de ganado, puestos de comestibles y baratijas, y deshaciendo tertulias de gitanos, que en número prodigioso aquí se congregan, llegamos por estrecha calle hasta una irregular y anchurosa plaza.

La animación era extraordinaria, y la ciudad, llena de vida, nos lo parecía aún más después de los tranquilos pueblos que hasta aquí encontráramos. Daba especial interés a este espectáculo la extraña y curiosa indumentaria de los que a estas ferias concurren.

En esta provincia y en la de Ávila (tan próxima), los que habitan los pueblecillos de la Sierra conservan aún sus arcaicos ropajes, y son de ver los chillones colorines de las sayas y pañuelos de sus mujeres, los enormes sombreros de típica forma de los hombres y los graciosos, de dorada paja, que las mozas ostentan sobre el tradicional peinado de aceitosas cocas.

Entre todas estas características vestimentas, son las más notables las de Lagartera, pueblo cercano a Oropesa, y en el que, según me dicen, todos sus habitantes visten aún con arreglo a esta antigua usanza.

Un momento nos desviamos de nuestra ruta, por una callejuela, para contemplar el viejo puente sobre el Tajo, que baña las últimas casas de la ciudad; es larguísimo y tortuoso y su construcción se atribuye a los romanos. A la derecha, se alza hoy uno moderno de hierro. Retrocedamos hasta la plaza, y doblando el ángulo que forma una hermosa iglesia, sigamos por estrecha calle hasta dar con una vieja puerta que un torreón defiende, y que es parte de la almenada muralla que por aquí ciñe la ciudad y por la que salimos al campo.

Muy ancha por esta parte la carretera, cruza entre hermosos huertos, y cruza poco después por paso a nivel la vía férrea; pocos kilómetros más allá se divide; la de la derecha, que traspone la Sierra por el elevado puerto del Pico, conduce a Ávila; la otra, que es la que seguimos, sube una fuerte cuesta, pasa junto a unos poblados

viveros de chopos y otros árboles, hasta alcanzar una meseta, por la que avanza en larguísima recta.

Esta llanura es triste; en gran parte de ella, el terreno es baldío, la tierra pobre; cuanto la vista alcanza, y no es poco, está deshabitado; algunas ruinas de caseríos de trecho en trecho y un solo parador encontramos en largo trayecto. La Sierra de Gredos está ahora muy próxima, y por aquí la altura de sus cumbres es extraordinaria. El pico de Almanzor, coronado de nieve cual oriental turbante, se alza a 2.650 metros de altura, orgulloso, dominando triunfador toda Castilla. A nuestra izquierda se esfuman en lontananza las primeras estribaciones de los montes de Toledo.

Recorremos sin variante alguna muchos kilómetros por este extenso páramo, que sólo algún juncalillo alegra, hasta que unos hermosos encinares nos anuncian que el terreno mejora. A lo lejos, en un alto, se divisan macizos torreones, que son los del Castillo de Oropesa, y tras varias curvas de la carretera, llegamos en el kilómetro 144 a Torralba de Oropesa. Es éste un pequeño pueblo que se encuentra entre olivares, pintoresco y simpático; la carretera lo atraviesa formando la única calle, que así puede llamarse, y la modesta plaza de la iglesia, en medio de la que se ve una fuente, queda a la izquierda.

Sigue la carretera entre olivares, que dividen paredillas de rudimentaria mampostería; poco después, se cruza la línea férrea por paso a nivel y se sigue viendo en alto cerro, que todo este espacio domina, un enorme edificio que adornan elevadas torres e inmensas murallas: es el castillo palacio de Oropesa, que perteneció al ducado de Frías.

Poco más adelante, dejamos, en el kilómetro 147, la carretera general, que desde Madrid seguimos, para tomar una que, en ángulo recto, la corta cerca de la estación del camino de hierro, y que nos lleva en rápida cuesta hasta la población. Si volvemos la cabeza antes de penetrar en la villa, que detrás del palacio se enconde, disfrutaremos del ameno espectáculo que nos ofrece la extensa vega que se extiende hasta las orillas del Tietar y que domina siempre la Sierra de Gredos, a la que ahora dejamos a nuestra espalda y de la que nos iremos rápidamente alejando, pues la dirección que desde aquí seguiremos es en largo trayecto hacia el Sur.

Una vez pasado el palacio, atravesamos todo Oropesa, villa importante, cuya etimología hace la tradición derivar del precio puesto

al rescate de noble cautiva cristiana, por quien el moro exigía un peso en oro; en ella hay industria de cerámica notable. La plaza es de típico aspecto; entra en ella la carretera por un arco, para salir por el lado opuesto bajo otro; es grande y simétrica; se sube luego una larga calle de humildes casas hasta salir al campo en una altura que domina gran extensión. La carretera es aquí más estrecha y mucho más concurrida. Desde dos o tres kilómetros después de Oropesa es recta, con subidas y bajadas, y cruza tierras de feraz aspecto y montes de hermosísimas encinas. Los más de los carros que por aquí abundan son de los llamados de «violín», rudimentario modo de enganchar, en el que los conductores, que todos visten el traje del país, van sentados sobre una de las mulas y apoyan sus pies en la lanza, guiando de este modo con habilidad las espantadizas bestias, a las que infunde peligroso terror la vista del automóvil.

Pocos kilómetros después, llegamos a Puente del Arzobispo, cabeza de partido judicial; nos parece gran poblachón, en el que se ve aglomeración de feas casas, de las que emergen varios campanarios, uno de ellos el que corresponde a la iglesia principal, muy elevado, y al que decora cerámica de extraño gusto. Atravesando la población por un extremo, llégase al puente, por el que el Tajo se franquea. Al detenernos a contemplar el río, un indígena nos refirió que el hermoso puente (construído por el Arzobispo D. Pedro Tenorio, que da nombre a la villa), ostentaba hasta hace pocos años dos torreones que lo defendían y daban monumental carácter, y que fueron derribados en una reforma que se hizo para darle mayor amplitud. También nos contó que la hermosa iglesia (fundación del mismo Prelado) tiene unos beneficiados a quienes se designa en memoria de su fundador con el simbólico nombre de «Los Tenorios». Al otro lado del puente, y a la derecha, arranca un camino de herradura por el que se acorta mucho para llegar a Guadalupe; antiguamente era el más seguido, y por él fueron Carlos V en 1525, y en el siglo XVIII el erudito Ponz. A medio camino, y en lo más fragoso de la Sierra, se halla el «Hospital del Obispo», antiguo pabellón de caza del Rey Don Pedro, en el que más tarde un Obispo de Canarias fundó una hospedería, donde hasta hace poco se daba albergue a los caminantes y limosna a los pobres.

Siguiendo nuestra ruta, se pasa al poco rato por puente de piedra un arroyo; se sube luego larga cuesta con varias apretadas revueltas, pues por aquí el terreno denuncia que vamos a la Sierra apro-

ximándonos. Todo este trozo, a partir del Tajo, forma parte de la interesante comarca llamada la «Jara», que ocupa gran extensión y comprende muchos pueblos. Su suelo es áspero y accidentado. Serpenteando entre colinas, y por la falda luego de pequeña sierra, sigue el camino hasta llegar a la Estrella, que es pueblo de alguna importancia, en que hay un manantial de aguas medicinales; la carretera describe varios ángulos para pasar por las estrechas calles de la población. Otra vez en el campo, se sube una cuesta, y pocos kilómetros más allá damos en Aldeanueva de San Bartolomé, rústico pueblecillo que nada interesante nos parece. Seguimos luego por accidentado terreno, dividido por paredillas, en lotes, unos cultivados, y destinados al pastoreo otros; se cruza más adelante una finca de buen arbolado, hasta dar en una llanada que se extiende hasta el pie de sierra con un pueblo rodeado de hermosos árboles, con las casas de piedra y hermosa iglesia dominada por gallarda torre: es Mohedas.

Desde aquí una larga recta, con tendidas cuestas, nos lleva hasta la Sierra de San Vicente, y por su ladera empieza a subir nuestra ruta. El terreno es pedregoso: peñascales sin más vegetación que algunas matas de jara y chaparros que penosamente crecen en sus intersticios, es lo que a la derecha vemos. A la izquierda, en dilatada extensión, en que se pierde la vista, todo el vasto territorio de la «Jara», casi despoblado por aquí, y en alguna pequeña tierra de labor, altera la monotonía de los jarales, que justifica su nombre.

En su alto, hay una caseta de peones camineros; después de dos o tres revueltas, ya en plena sierra, vemos una carretera a la izquierda, que procede de la Nava de Ricomalillo, y luego, en una hondonada, resguardado entre cerros, un mísero pueblo que parece vigilar la estrecha garganta por donde la carretera pasa.

Tienen los pueblos serranos peculiar aspecto, y muy marcadamente se ve esto en el de Puerto de San Vicente; sus casas de tosca mampostería, con las piedras sin desbastar unidas con barro, su planta irregular y de un solo piso en su casi totalidad, informemente agrupadas en el declive de una colina, lo distingue de los que hasta aquí encontráramos. Dejando a la derecha un parador, en que el coche correo de Oropesa a Guadalupe tiene su relevo, se sube un centenar de metros hasta alcanzar la garganta, que forma el alto del puerto y en cuyo alto salimos de la provincia de Toledo para entrar en la de Cáceres.

IV

Al dar vista al lado opuesto de la sierra, el panorama que a nuestros ojos se ofrece es sorprendente: un amplio anfiteatro limitado por ásperos peñascales, espesísimo monte de jara chaparros y alcornoques, que cubre cuanto la vista alcanza, barrancos, breñas, profundos arroyos, absoluta soledad y, como único vestigio de que el hombre pasó por este desolado paisaje, la blanca cinta de la carretera que en inverosímiles curvas contornea las pendientes laderas, hasta que tras largo y laborioso descenso se pierde entre las rocas que allá lejos en el fondo del valle ocultan el lecho del riachuelo que recoge las aguas de este gigantesco embudo.

Nada más abrupto, pintoresco y extraño puede imaginarse. Bajando con cuidado, pues es peligrosísimo el descenso, y tras infinitas revueltas y recodos durante más de cinco kilómetros, se llega a orillas del Guadarranque; un antiguo puente, hoy abandonado, queda a un lado de la carretera. Alcornoques y encinas alegran algunos prados naturales que al borde del río se ven, y luego la carretera sube nuevamente una cuesta para pasar por estrecho y fragoso desfiladero, que forman dos enormes macizos de peñas, en que las águilas anidan, y muy bajo, a nuestros pies, por temerosa sima, corre con dificultad el río. Se llama este desfiladero el Puerto de Guadarranque.

Desde aquí, los accidentes del terreno son menores, se ve alguno que otro trozo de terreno cultivado; en otros, limpio el suelo de jara, el pasto es abundante y los árboles crecen más lozanos. Cruzamos una de las fincas de más extensión de España. Se llama el Dehesón; perteneció al Monasterio de El Escorial, y es hoy propiedad de los herederos del Marqués de Riscal.

Poco después, en un alto, se encuentra Alía, pueblo antiguo y grande, en el que destaca hermosa iglesia, y fué su párroco quien en el siglo XIV celebraba culto en la modesta capilla donde se veneraba la imagen milagrosa que por entonces descubriera en las márgenes del Guadalupe el pastor Gil, natural de Cáceres.

Dejando Alía a la izquierda, seguimos por accidentado terreno cubierto de encinas y alcornoques, cuyo abundante fruto saborean piaras de esos sabrosos animales que en Castilla jamás se nombran

sin pedir perdón. A ratos, se ve la empedrada calzada, que antiguamente era la comunicación con la Puebla de Guadalupe; hoy está abandonada, crece en ella la hierba entre sus mal unidas piedras y se desmoronan los paredones que la cerraban; sólo la utilizan los peatones, que atajan algo por ella... y, sin embargo, al contemplarla, nuestra fantasía, al conjuro de los recuerdos, evoca ante la vetusta vía aquellas comitivas que en otros siglos la surcaran, y parécenos ver avanzar, a los sones de clarines y atabales, montando blanca hacanea, a la Católica Isabel, y a su lado, en gallardo palafrén, a Fernando de Aragón, que aquí llegan a rendir gracias a la Reina de los cielos por el feliz término de la guerra de Granada; pasan años, no muchos, y creemos ver trasponer trabajosamente estas sierras a hombres de armas que, con criados, secretarios y nobles flamencos rodean sencilla litera que entre dos mulas se columpia, y en la que Carlos V viene a Guadalupe para que la Virgen le inspire y el prior le aconseje en los espinosos negocios de Estado que le abruman... Pero volvamos a la realidad, y sorteando las pronunciadas curvas con que la carretera salva los accidentes de esta montañosa zona, subamos larga cuesta, hasta dominar un pelado cerro; descendamos luego por amplias revueltas que burlan abruptas barrancadas para llegar a las riberas del Guadalupe; pequeño río por cuyas orillas derecha e izquierda, alternativamente, pues la carretera lo franquea varias veces, hemos de seguir algunos kilómetros.

Un antiguo molino que perteneció al convento, y un gran estanque en que se criaban truchas y anguilas para regalo de los jerónimos y sus huéspedes, se ven en el cauce del río. Los montes que su cuenca forman son cada vez más elevados, pues constituyen el núcleo de la quebrada y abrupta Sierra de las Villuercas. A la izquierda, queda la carretera de Logrosán y Cáceres; poco después, bruscamente, en ángulo agudo, abandonamos el río y cambiamos la dirección hasta ahora seguida, y empezamos a escalar la ladera serpenteando la carretera en graciosas curvas, y al doblar una colina, aparece, al fin, entre alegres huertas con frondosos olivares a sus pies y coronada por altas cumbres en preciosa perspectiva, la mole enorme del Monasterio, rodeado de las casas que a su amparo formaran la Puebla de Guadalupe. Dos kilómetros más, y nos detenemos en la típica plaza, delante del famoso monumento en que la Fe, la Historia y el Arte se aunan para sorprender al curioso que hasta

este rincón de Extremadura se determinó a llegar, para satisfacer sus aficiones (1).

Aquí termina mi labor, pues para dirigir al viajero en el templo y Monasterio y en cuanto en Guadalupe hay de interesante, existen excelentes libros y guías. El no haberlos del itinerario, fué el motivo de que estas cuartillas vean hoy la luz, no siendo esto, ciertamente, el fin para que se escribieron.

CONDE DE PEÑA RAMIRO.

(1) La distancia total de Madrid a Guadalupe es de 242 kilómetros.

Medios de favorecer el desenvolvimiento del Banco de la Propiedad inmueble.

Alla lagar skola vara sådana,
att de tjena till det meniga bästa...

Todas las leyes deben ser tales,
que sirvan al bien de la comunidad...
(Sveriges Rikes Lag: Ley del
Reino sueco.)

No ha mucho, en estas mismas páginas (1), exponíamos una nueva forma de Banco inmobiliario, que podía ser un poderoso medio para la regeneración económica española, en el orden agrícola.

Nos referíamos entonces a un Banco en el que se asociaban propietarios de fincas rústicas, necesitadas de mejoramientos (obras hidráulicas, por ejemplo). Dichos propietarios transferirían la propiedad de sus campos al Banco, y éste, por su mayor crédito, podría procurarse capitales con más facilidad que los dueños de fincas aislados, para llevar a cabo aquellos mejoramientos y aplicar al cultivo todos los progresos modernos. El citado Banco entregaría a los propietarios el equivalente de los precios de sus fincas, en acciones representativas de partes intelectuales del conjunto de propiedades bancarias.

Desde luego se comprende que esta especie de Bancos habría de tener el carácter de *localizado,* esto es, que a diferencia de las otras clases, habría de limitarse a operar en un pequeño territorio, porque si abarcase fincas sitas en localidades diversas, las obras de mejoramiento agrícola no podrían surtir su eficacia más que en las propiedades de una de ellas, y la explotación ofrecería, por otra parte, graves dificultades.

Establecido el carácter local de estas instituciones bancarias, derivado de su naturaleza, vamos a exponer los medios que, a nues-

(1) En el núm. 3.° del tomo II, año II (1916), de la presente Revista, págs. 93 a 100.

tro juicio, debieran emplearse para que aquéllas cumpliesen su fin en lo concerniente al desenvolvimiento agrícola patrio.

En primer término, serviría esta especie bancaria como instrumento de ejecución de obras costosas que aumentan el rendimiento de los campos: por ejemplo, la construcción de un pantano que convierte en regadío a cierta extensión de tierras de secano.

Y a este propósito ocurre preguntar: ¿se ha de respetar el antiguo concepto del derecho de propiedad privada o, por el contrario, infuídos por la corriente moderna intervencionista, daremos la primacía al interés público de la mayor producción obtenida a toda costa?

Según se resuelva este problema en uno u otro sentido, se desprenderán de la solución una de estas tres formulas: 1.ª, el Banco de la propiedad inmueble sólo podrá constituirse mediante el asentimiento de todos los propietarios de las fincas a que afecte la reforma; 2.ª, bastará, para que se constituya dicha institución bancaria, la voluntad de la mayoría; la minoría será expropiada, ya entregándole acciones, o metálico, como pago del precio de las fincas expropiadas, y 3.ª, independientemente de la voluntad de los propietarios, el Gobierno, en representación del interés público y nacional, constituirá coactivamente el organismo bancario para la ejecución de la obra pública proyectada.

La primera de estas fórmulas se halla inspirada en el Derecho clásico; según él, ni se concibe un contrato de sociedad sin el consentimiento *libre* de todos los asociados, ni que el derecho de propiedad privada sea menoscabado en nombre de intereses públicos.

La segunda transporta al Derecho privado el régimen de las mayorías del público, fortalecido con el concepto teleológico del bien común, cuya antigüedad es notoria. Esta segunda fórmula puede ser considerada ecléctica entre las dos opuestas; una fórmula de transacción y de transición.

La tercera se inspira en el concepto de la propiedad función social. Excelentemente lo explica León Duguit (1) cuando dice: «Todo individuo tiene el deber de cumplir en la sociedad una cierta función en razón directa del lugar que en ella ocupa. Ahora bien, el

(1) *Las transformaciones generales del Derecho privado desde el Código de Napoleón.* Madrid (S. A.). Traducción española de G. Posada, pág. 151.

poseedor de la riqueza, por lo mismo que posee la riqueza, puede realizar un cierto trabajo que sólo él puede realizar. Sólo él puede aumentar la riqueza general haciendo valer el capital que posee. Está, pues, obligado socialmente a realizar esta tarea, y no será protegido socialmente más que si la cumple y en la medida que la cumpla. La propiedad no es, pues, el derecho subjetivo del propietario; es la función social del tenedor de riqueza» (1).

La adopción de la primera fórmula lleva aparejada, como consecuencia, la dificultad de constitución bancaria, pues bastaría que hubiera un propietario aferrado a la rutina (entre los interesados en una mejora), para que el Banco no se pudiera establecer.

La de la tercera atiende al interés nacional, y como el privado no está en pugna, sino, antes bien, resulta favorecido por la mejora, no se ve la razón para oponerse a ella.

Lazo de unión entre esos términos opuestos lo constituye la teoría de la expropiación forzosa por causa de utilidad pública. Si aun los más aferrados al concepto propiedad-derecho absoluto admiten dicha expropiación para realizar una obra pública, a pesar de no volver jamás la propiedad al propietario expropiado, mucho más ha de admitirse se adopte en el sistema bancario que proponemos, donde pueden hallarse procedimientos por los cuales, una vez llevada a cabo la mejora, reviertan las propiedades a sus antiguos propietarios.

Además, como todos observamos, a causa de los efectos económicos de la actual guerra europea, se considera deber inaplazable e indefectible de los Gobiernos procurar que el suelo patrio produzca todo lo necesario para el sustento nacional, y afirmado dicho deber como inspirado en la idea de existencia de la nación misma, ¿va a retrocederse ante el capricho o la voluntad arbitraria de un grupo propietario de espíritu retardador?

***

En segundo término se concibe fácilmente que al Banco se le pueda señalar una duración mayor o menor.

Si la finalidad bancaria estriba únicamente en la construcción de

(1) Vid. A. Comte: *Système de politique positive*, ed. 1892, I, página 156; y Landry: *De l'utilité sociale de la propriété individuelle*, 1901.

la obra de mejoramiento agrícola, una vez ejecutada ésta y pagadas las deudas sociales (amortizadas las obligaciones sociales emitidas, por ejemplo), no habría inconveniente en que las propiedades volviesen a sus primitivos propietarios, pactando la cláusula de *reversión*. Este sistema vencería la hostilidad de aquellos que pudieran sentirse disgustados por la entrega definitiva de sus propiedades a la Sociedad bancaria.

Por el contrario, cuando fuese la explotación común de las tierras el objeto propuesto, la vida de la expresada Sociedad habría de prolongarse indefinidamente, por todo el tiempo que se quisiese conseguir el fin de la comunidad.

Mas obsérvese que mientras la coacción, de que hemos hablado anteriormente, podría considerarse necesaria en el primer supuesto de ejecución de obra, en el segundo (de explotación en común) es innecesaria, y debería dejarse a las partes que libremente acordasen lo que estimasen conveniente a sus intereses.

***

El medio usual utilizado por las Sociedades que no quieren o no pueden aumentar el capital acción en un momento de su vida social, es la emisión de obligaciones, es decir, se recurre a la forma corriente empleada por las Compañías para obtener préstamos solicitándolos del público.

La situación privilegiada de los obligacionistas, considerados como acreedores sociales, el interés fijo que se les suele señalar, son alicientes poderosos que influyen sobre los capitalistas para que éstos proporcionen fondos a las Sociedades necesitadas de ellos en calidad de suscriptores de obligaciones.

Es indudable que la Sociedad de propietarios que hemos ideado podría acudir a la emisión usual de obligaciones como medio de obtener los capitales necesarios para la ejecución de la mejora proyectada. Pero, para favorecer y asegurar la aportación de capitales, ¿no podría idearse alguna fórmula que, al aumentar la probabilidad de ganancias para los obligacionistas, fuese un potente factor para el desenvolvimiento de la institución bancaria en que nos ocupamos?

Si al emitir las obligaciones se pactase que éstas, a voluntad de sus tenedores, podrían convertirse en acciones, una vez ejecutada

la obra de que se tratase, los obligacionistas tendrían en el período de mayor riesgo y menor utilidad (en el de la ejecución de las mejoras) los privilegios propios de los acreedores sociales, y en el de mayor rendimiento (después de ejecutadas aquéllas) la participación en los beneficios sociales, de los que no suele gozar el obligacionista.

Esta forma de aportación de capital social, enteramente nueva, ofrece mayores ventajas que la ya conocida de acciones preferentes, porque los tenedores de las últimas no son considerados acreedores sociales, y en el supuesto de disolución de la Compañía, no podrían disfrutar de la preferencia otorgada a los obligacionistas.

El accionista preferente tiene, desde que aporta su capital, el carácter de tal accionista, con sus desventajas posibles; el obligacionista, con la facultad de convertirse en accionista pasado el período peligroso de la forma bancaria examinada, gozaría de todas las ventajas propias del accionista y de las del obligacionista. ¿No aumentaría de este modo la estima de las obligaciones bancarias? ¿No les sería de esta suerte más fácil a tales Bancos el uso del crédito?

EMILIO MIÑANA.

UN FOLIO DEL CÓDICE OGÁMICO DE BALLYMOTE[1]

Las claves ogámicas del Gaedhil.

Los numerosos renglones de las planchas I y II de la obra de Rolt Brash «The Ogams, etc.», reproducción forográfica de uno de los folios del *Códice de Ballymote,* presentan en sus trazos jeroglíficos, alternados algunos con letras de viejo gótico o lituano, una variedad infinita. A la manera de las sublimes concepciones musicales de Beethoven o de Wagner, un verdadero *leit motiv* o tema característico, sencillo, monótono, brevísimo, consistente en representar de uno a cinco tracitos sobre una misma línea vertical u horizontal, da lugar a combinaciones verdaderamente pasmosas, a un mismo *tema numérico con variaciones,* que parece haber escapado a la penetración de cuantos hasta aquí han estudiado los *ogams.*

Tales signos, en efecto, por sus rigorosas seriaciones, no pueden expresar verdaderas inscripciones literales, sino jeroglíficos numéricos auténticos, imposibles como tales de una sensata traducción literal, y guardando por ello una conexión notoria con otros sistemas numerales arcaicos, tales como los de los códices mexicanos del Anahuac.

En los grabados que subsiguen nos hemos limitado a reproducir fielmente los diversos renglones ógmicos del folio de Ballymote, despojándolos de las letras góticas que los rodean, para poder apreciarlos con claridad. En todos ellos vemos que, a la manera de la línea, patrón escriturario o *falsilla* que corre de izquierda a derecha en los textos sánscritos, cual si de ellos se hubiesen colgado las letras, y también a la manera de la línea vertical de mogoles y chinos, corren una o más líneas horizontales de izquierda a derecha en

(1) Véase el tomo II, págs. 101 y siguientes de esta REVISTA.

los respectivos renglones. Son éstos algo que recuerda asimismo al pentagrama y a sus diversas claves y aun notas, aun las del moderno sistema en monograma, llamado *de Menchaca*. Para poder entendernos llamaremos a dichos renglones: *bases* o *monogramas,* cuando sean de una sola línea horizontal, que es lo que acontece con la mayoría de ellos; *dia, tría* y *tetragramas,* cuando consten respectivamente de dos, tres o cuatro líneas horizontales. También denominaremos *cifra* o *tallo* a todo tracito o grupo de tracitos que, al tenor de nuestra interpretación, simbolicen los respectivos números, y, en fin, llamaremos *tronco* a todo trazo distinto de la *línea base* y en el que se apoyan los respectivos *tallos* o tracitos numéricos. No hay para qué añadir que, por las palabras *monograma, diagrama,* etc., no queremos dar a entender que se trate de letra alguna, sino simplemente de una o más líneas horizontales que, cuando llegan a cinco, forman un perfecto pentagrama como el de la música.

Al primer golpe de vista se aprecia que en dichos jeroglíficos, el tema fundamental es *la representación de la veintena en cuatro grupos numéricos de a cinco cifras cada uno, ni más ni menos que en el cempohualli de mayas y nahoas de México,* cual si el Atlántico no hubiera sido nunca sino un inmenso *río,* como le denominaron los griegos, y cual si la cultura de entrambas orillas europea y americana hubiese sido substancialmente una misma durante la Edad de Piedra.

Meditando, en efecto, acerca del sistema de numeración nahoa que tanto ha preocupado a Gama, Orozco, Chavero y más recientemente a Cirus Thomas, en el *Bureau of Ethnology*, se advierte que es tan perfecto como el nuestro de hoy y como su antecesor el de los arios. Abierta la mano del hombre como se ve en todas las representaciones jeroglíficas del *cinco,* nos encontramos, por un lado, con las cuatro puntas de los dedos, del meñique al índice, mientras que el dedo pulgar les es oponible y aparece profundamente separado de ellos. Las cuatro puntas o yemas aquellas se representan por los respectivos cuatro puntos *ógmicos,* mientras que el pulgar o *cinco* se simboliza por la raya sola o sin puntos. Esta misma raya, con la que nosotros representamos los quebrados separando al numerador del denominador y leyéndola «partido por», tiene en vasco, como en nahoa, la significación de *mitad,* es decir, «la mitad del diez» o «la mitad de la mitad del veinte». Sobre tales

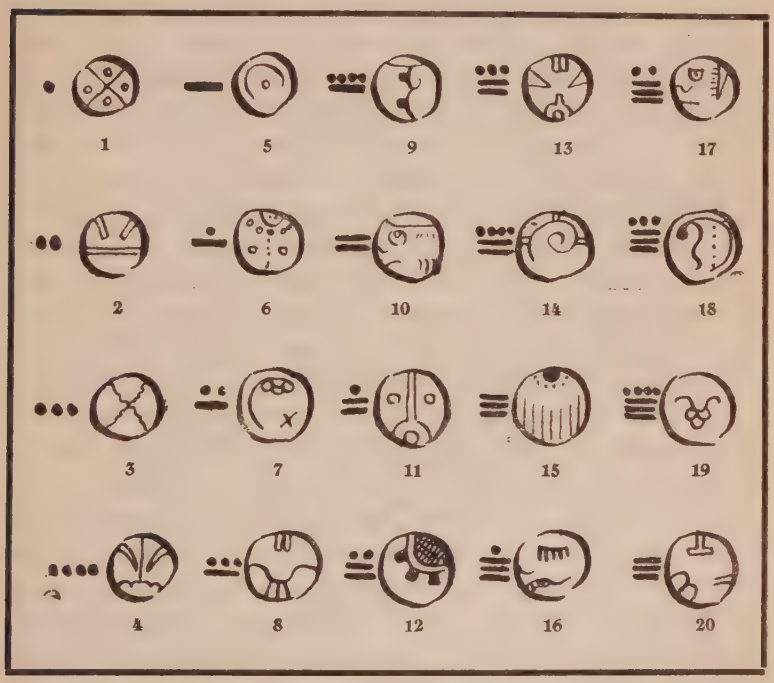
Folios del Códice Cortesiano con el Hércules ógmico armado de hacha y de antorcha, contra la *Bestia bramadora* (?) de la leyenda caballeresca del rey Artús.

Folios del Códice Maya Cortesiano con la serpiente Tiphon egipcia y la *rana indostánica* (?).

Folios del Códice Maya Cortesiano, donde aparece el Hércules ógmico armado con el *basto* y su hacha de piedra, dando muerte a la Hidra de Lerna *(Natris, Tantris* o *Tristán* del mito gaedhélico y nórtico utilizado por Wagner).

numerales *ógmicos* ya hemos dicho bastante en nuestra *Ciencia Hierática de los Mayas,* y sus representaciones pueden verse en gran número en los Códices Troano y Cortesiano de nuestro Museo Nacional (1). Reproducimos, para comodidad del lector, seis folios

Cuadro serial de los numerales ógmicos y nahoas, con sus equivalencias, deducidas del Códice Cortesiano.



del último de estos códices, donde aparecen las dos clases de numerales, o sea la redonda de los veinte *calquihuit* nahoas y la por puntos y rayas, verdaderamente gaedhélica. Sobre esta última nada tenemos que observar, por su misma sencillez constitutiva. En cuanto a los *calquihuit (calculi,* pedrezuela, como el *calx, calcis* latino que dió base a nuestro verbo *calcular* o *contar por pedrezuelas en ábacos)* remitiremos al lector a nuestro librito *La Ciencia Hierá-*

(1) El señor conde de Cedillo, Bibliotecario de la Real Academia de la Historia, posee aún resto de la reproducción cromolitografiada que hizo del primero para el Centenario de Colón, de donde hemos tomado las láminas.

tica de los Mayas (1), donde se relacionan las zonas de ellos que aparecen en las láminas cortesianas con los cuadros de nuestras actuales *determinantes matemáticas* que empleamos para la resolución de *n* ecuaciones simultáneas con *n* incógnitas.

Ahora bien, el sistema de numeración *gaedhélico* u *ogámico* (2) que se desprende del repetido folio de Ballymote, tiene un punto de partida idéntico al de aquellos aborígenes mexicanos. Los cuatro *puntos ógmicos* de éstos y su *raya* han sido sustituídos en el sistema del Gaedhil por uno a cinco tracitos o *tallos* transversos e iguales, ya apoyados directamente sobre una línea horizontal *(monograma),* ya sobre otras rayas individuales de apoyo para cada *tallito* o grupo de *tallitos,* y al que hemos por eso denominado *tronco.* Así en la figura 1.ª, por ejemplo, las cuatro partes del *cempohualli* o *veintena,* es decir, las cuatro *quinquenas* integradoras, se han diferenciado entre sí únicamente por la posición de sus *tallitos* o *cifras* respecto, bien del tronco, bien del monograma, y, en consecuencia, vemos escritos los respectivos veinte primeros números de este modo: la primera *quincena* (1 al 5), con los tallitos a la derecha del tronco; la segunda (6 al 10), con los *tallitos* a la izquierda; la tercera (11 al 15), con tallitos transversales o a derecha e izquierda, *pero oblicuos,* y la cuarta (16 al 20), con los mismos tallos transversos, pero normales, sobre el *tronco.*

Ofrece, además, esta primera línea del folio una particularidad notable, y es la de que, mientras todos los restantes monogramas o poligramas empiezan por extraños signos que recuerdan a los nuestros musicales de las claves de *fa* y de *do,* este diagrama primero comienza por arborizar en tres ramas hacia la izquierda, o sea hacia el comienzo, cada una de las dos líneas que le forman: en total seis ramas o tallitos, constituyendo con el *tronco* en que se apoya por el lado contrario la cifra del *uno* una nueva y muy curiosa manera de ser representado en simbología arcaica el famoso «Sello de Salomón», o sea la representación cabalística y mágica del número siete, tenido por sagrado en todas las teogonías y cosmogonías, incluso el Cristianismo (3).

(1) Librería Hispano-Americana de la Viuda de Pueyo.

(2) Sistema de numeración *gallego* que debiéramos quizá decir los españoles, pues que el Gaedhil es la Galicia irlandesa.

(3) Sobre el genuino alcance matemático-simbólico del «Sello de Salomón», relacionado con las modernas teorías geométricas del *cua-*

No es de extrañar que el sistema de numeración gaedhélico sea claramente vigesimal o a base de veinte, como el de aquellos aborígenes y probablemente el de toda la edad atlante o preariana. Semejante sistema es el más humano que existe, porque tiene en cuenta las cuatro extremidades del hombre y sus dedos agrupados en cuatro *quinquenas*. Del hombre se han tomado, en efecto, las primeras medidas, tales como el *pie, codo, pulgada, braza, dedo*, la sánscrita *nimesha* o «parpadeo del ojo», etc. El *quatre-vingt* de los franceses es otra supervivencia gala de tal sistema atlante. Además, el estudio de las numeraciones arcaicas nos revela que, cuando el salvaje o el niño distingue *el uno* (su propia personalidad), *el dos* (aquel con quien habla) y el *tres* (o sea todo lo demás), conoce ya el *singular*, el *dual* y el *plural*, y cogiéndose con una mano los dedos de la otra está ya en posesión plena del sistema *ogámico* u *ógmico*, que para nosotros es el más antiguo de los sistemas de numeración escrita.

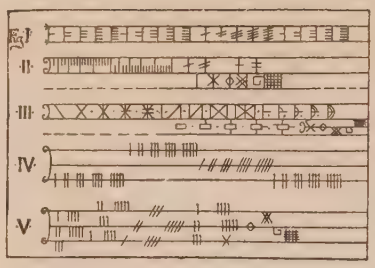
En la propia Irlanda nos encontramos conservada por el *folk-lore (demopedia* o *demosofía)* esta dulce canción, especie de *Au claire de lune* druida, con la que se enseña a contar a los niños:

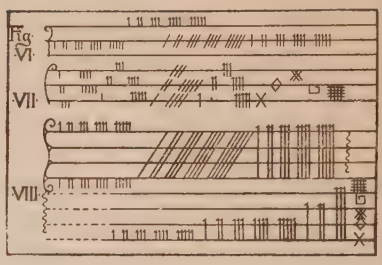
> «*Dance, thumbikine, dance,*
> *Dance yes, merry men every one.*
> *Thumbikine you must dance alone,*
> *Yes, thumbikine you must dance alone*»,

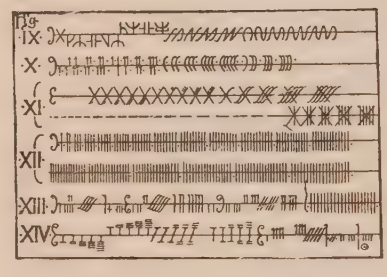
repitiéndose el cantar, después del pulgar o thumbikine, con los demás dedos por su orden *fore-man, longe-man, ring-man* y *little-man*, en confirmación lingüística de lo antedicho, porque siendo la veintena primitiva, un *cempohualli*, una *cuenta* y, además, un *man* u hombre, tanto en lenguas orientales como anglosajonas, se dan a los dedos, por analogía, terminaciones de *man* u hombres, esto es, unidades inferiores o de grado primero, como también se da aún el nombre de *manigero* al capataz que en Extremadura lleva *una gavilla* de hombres.

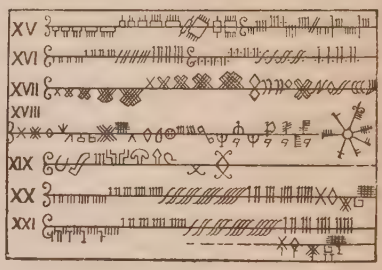
Nuestra demosofía, tan rica como la que más, tiene su cantar equivalente, marcando aún mejor el concepto sintético de la *quin-*

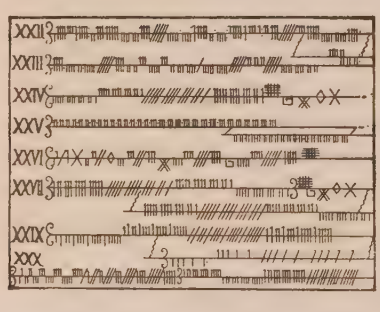
drilátero completo, los *conjugados armónicos*, etc., hemos escrito un extenso capítulo en nuestro libro *Hacia la Gnosis;* Pueyo, Abada, 19.

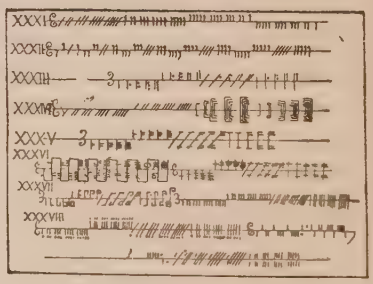


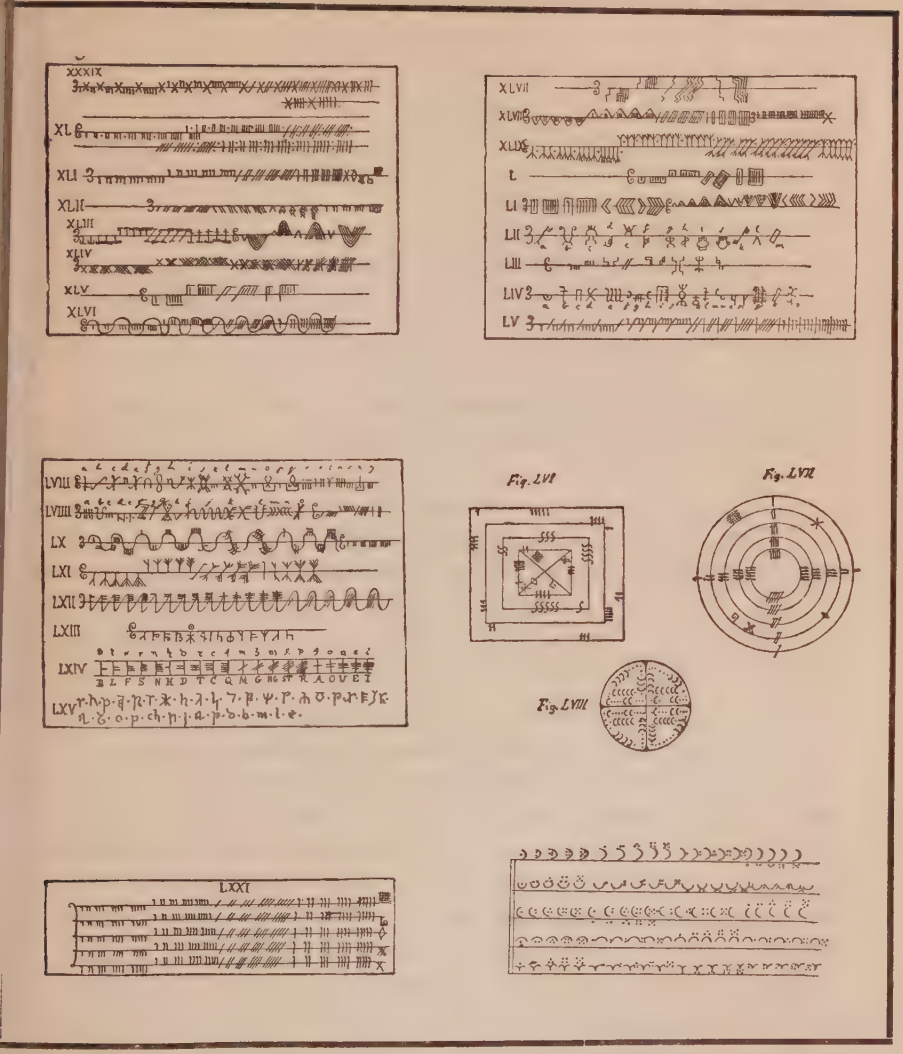











XXXIX
XL
XLI
XLII
XLIII
XLIV
XLV
XLVI
XLVII
XLVIII
XLIX
L
LI
LII
LIII
LIV
LV
LVII
LVIII
LX
LXI
LXII
LXIII
LXIV
LXV
LXVI
Fig. LVI
Fig. LVII
Fig. LVIII

quena ógmica o primera *atadura* numeral con este cantar infantil, primera lección de aritmética, de

Cinco lobitos,
cinco lobitos,
cinco lobitos,
cinco lobitos parió una loba,
chicos y grandes detrás de una escoba;
cinco paría,
cinco criaba,
y a todos cinco tetita los daba.
Cinco parió,
cinco crió,
y a todos cinco tetita les dió;

y el concepto de la unidad superior o *quinquena* de los cinco dedos, se completa con el resto del cantar, que dice:

No se le cae,
no se le cae,
no se le cae la manecita al nene:
no se le cae porque presa la tiene;
la manecita
desconcertada,
chiquirritita, bonita y atada...

Ciertamente que el fondo científico de los mitos, como símbolos abstractos de ideas muy superiores, es inagotable. ¿A qué conclusiones de prehistoria no podría llevarnos, en efecto, esa *loba* del cantar ibérico y también de la leyenda de *Juanillo el Oso,* en parangón con la famosa, que según la tradición etrusca-romana, amamantase a los divinos gemelos Remo y Rómulo (loba que, transfor, mada en cabra Amaltea, amamantó a Júpiter) o aquellos lobeznos-cinco según unos, siete según otros, que diera a luz la infanta Isomberta (o Isis-Bertha) de la leyenda del *Caballero del Cisne,* base de tantos poemas y del propio drama lírico del Lohengrín wagneriano, según la hermosísima obra de Bonilla y San Martín: *El Mito de Psiquis,* cuanto de los welsungos rebeldes de *El Anillo del Nibelungo*?

En los *triagramas* de las figuras 4, 5, 6 y 7, y en el tetragrama de la figura 8, vuelve a presentarse la veintena con los números 1 al 5 bajo la línea; 6 al 10 sobre la línea; 11 al 15, oblicua, y 16 al 20, perpendicularmente a ella. En dicha figura 8 se ven verdaderos

caídos como los de nuestro sistema caligráfico de Iturzaeta, con la particularidad de que cada *quinquena* va afectando de abajo a arriba a tantas líneas como grado respectivo le corresponde. Además ofrece cinco nuevos signos, los signos de diptongos gaedhélicos, que también se ven en las figuras 3, 5 y 7, representativos más bien que de los números 21 al 25, de las cinco veintenas del ciento (20, 40, 60, 80 y 100), como parecen corroborarlo los tracitos indicadores que llevan ellos en la figura 18 y más aún en los esquemas sintéticos de las figuras 56, 57 y 58, uno en forma de cuadrados, otro de círculos concéntricos y el tercero a manera de un círculo cruzado por los dos diámetros horizontal y vertical, emblema de los sexos y todo él cuajado de medias lunas (de una a cinco en cuatro cuarteles) componiendo siempre la veintena. Véase si por otro lado semejante numeración será arcaica, comparando sus crecientes dificultades representativas con los símbolos arios actuales de nuestro sistema de numeración escrita.

Dichos cuadrados de la figura 55, en efecto, no son sino un *tetragrama* doblado *cuatro* veces en ángulo recto, como *cuatro* son los números sagrados mexicanos: *acatl, tecpal, calli* y *tocchili,* y *cuatro* las quinquenas del *cempolmalli.* La cifra 1 aparece bajo la línea horizontal superior del primer cuadrado o exterior, en disposición idéntica a las figuras anteriores. En los demás lados de dicho cuadrado, *pero siempre debajo de la línea,* o sea hacia adentro, siguen respectivamente los números 2, 3 y 4, correspondiéndole ya al 5 el caer en la segunda línea debajo del 1. Los números siguientes, 6 al 10, van dados con arreglo a la misma ley serial, es decir, encima del contorno del cuadrado segundo, a partir del lado derecho. Los 11 al 15 van transversos en el cuadrado tercero y comenzando a su vez por el lado inferior del mismo, mientras que del 16 al 20 van perpendiculares a los lados del cuadrado más interno a partir del lado izquierdo. Quedan, por último, los cinco nuevos signos en cuestión distribuídos: los tres primeros (20, 40 y 60) de abajo a arriba en una de las diagonales, y en la otra diagonal los otros dos (80 y 100), como si con ello se pretendiese expresar que todos cinco pueden coordinarse respectivamente con cualquiera de los otros veinte signos de los lados, para formar así todos los números del 1 al 100, o sea, el cuadrado de 10, con lo que, dicho sea de paso, resalta en los sistemas *gaedhélico, maya* y *nahoa* la clara tendencia hacia el sistema decimal propio ya de todos los pueblos arios, cuya

sangre, en parte al menos, llevaron sin duda aquellas remotas gentes, como lo prueba la seriación aria de aquellos numerales de izquierda a derecha, en vez de la contraria que a la escritura semítica caracteriza. Una ley análoga preside a los ábacos de las figuras 56 y 57.

Tenemos, pues, símbolos gaedhélicos ya para los cien primeros números, quienes, por otra parte, pueden también darse en cualquiera de los dos esquemas LXXI y LXXII, hechos por nosotros al tenor de la *ley de Ballymote,* resultándonos el *punto o estrella* y la *media-luna* típica de las banderas de pueblos mahometanos un verdadero arabesco decorativo.

Los respectivos signos de las veintenas, hechos signos de centenas, merced a pentagramas, como hemos dicho, pueden ser tomados enteros o meramente en su mitad. Así, la mitad del signo X, es el signo V, cual sabemos hicieran también los etrusco-romanos (aunque no para expresar precisamente los mismos valores numéricos). Una *cempohualli* o veintena que quisiera expresar tal detalle tendría que encerrar las cifras significativas correspondientes, no en series de XXX como en la figura 11, sino en series de VVV, que es por cierto lo que se observa en las figuras 43 y 48 y aun en las grecas o monogramas ondulantes de las figuras 34, 36, 46 y 51. Para, pues, tomar la mitad del signo 40 o del 400, que es el cuadrado o rombo, no hay sino representar medios cuadrados o medios rombos, como se ve en las figuras 15 y 48.

Podrían detallarse y puntualizarse más estas relaciones numéricas, pero abusaríamos de la paciencia del lector que, mediante los simbolismos de *unidades, veintenas* y *pluriveintenas,* ya comprenderá cuán fácilmente se puede representar, por lo menos, hasta mil. Los folios de Ballymote que nos ocupan claramente muestran que son copias de copias de otros muchos más antiguos, en los que la seriación numeral fuera rigorosamente perfecta, no caótica y desordenada, más y más a medida que se avanza en los renglones, hasta acabar en el *caos numérico* del alfabeto respectivo, en el cual, a modo del griego y romano ulteriores, cada letra conservase esa *supervivencia numérica* de los respectivos valores que miles de años antes tuviera entre sus olvidados ascendientes cada letra por su forma escrituraria, al modo de lo que también se ve en los códices mayas (1), donde por las márgenes corren catunes numéri-

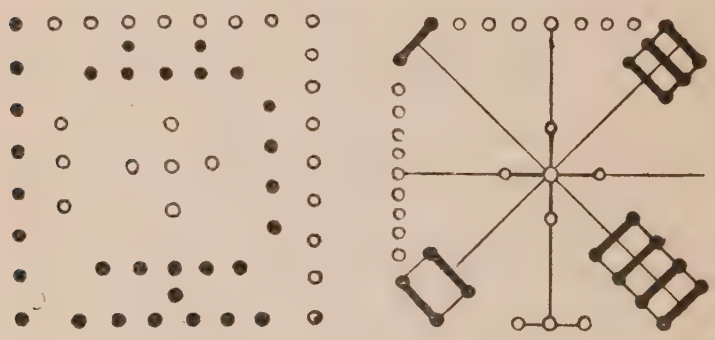
(1) Véase nuestra *Ciencia Hierática de los Mayas.*

cos, mientras que en torno de los jeroglíficos mayores del centro se agrupan racimos de estos numerales formando ya palabras de la lengua maya-quiché, como se ve en las láminas del Códice Cortesiano, que hemos reproducido, y en todas sus similares mexicanas.

Diríase que tanto dicho folio de Ballymote, como todas las láminas de los códices mayas cual las adjuntas, establecen la transición entre los viejos simbolismos escriturarios matemáticos o numéricos y los ulteriores simbolismos literales fonéticos, pues en una misma página se ven *series ordenadas de uno a veinte, que en modo alguno pueden ser palabras por su propia ordenación, y conglomerados de signos numéricos en desorden ya como tales series numéricas, es decir, formando palabras.* Así, por ejemplo, los números 1, 5, 10, 50, 100, 500 y 1.000 escritos en serie romana, nos darían la palabra IVXLCDM que carece de sentido en latín, y viceversa, la palabra *LVX*, traducida en números, nos daría 50, 5, 10, en la que no se ve seriación ni ordenación alguna matemática. Ejemplos aun más notables se podrían poner con palabras hebreas tales como Jehovah y Elohim, en las que los valores respectivos hebraicos nos dan la relación de la circunferencia al diámetro, y, en general, con todos los nombres de personajes bíblicos, y sobre ello se han escrito numerosos volúmenes, tales como el de Piazzi Smith, acerca de «Las medidas de la Gran Pirámide». Así, cuando en un conjunto de simbolismos arcaicos vemos seriación perfecta, explicable por las reglas matemáticas de numeración, coordinatoria, matrices de determinantes, etc., la traducción única que podemos darle ha de ser forzosamente numérica, ya que la meramente literal carecería de todo sentido, y este es el caso de los primeros renglones del folio de Ballymote (despojándolos antes de las letras sueltas que rodean a los simbolismos numéricos, cual si de ellos tomasen sus valores en la lámina). Por el contrario, la traducción literal se nos impone (cual las que hace Rolt Brash sobre las inscripciones gaedhélicas de los condados irlandeses de Waterford, Wexford, Kildare, etc.), en todos aquellos casos, cual en los últimos renglones de repetido folio, en que tales conjuntos de símbolos presenten un desorden o falta evidente de seriación, *lo cual no obsta, por otra parte, para que semejante traducción literal pueda y aun deba ser sustituída por los respectivos equivalentes numéricos de sus letras en el caso de ser ciertas, por ejemplo, hipótesis cual las de Piazzi Smith y los gnósticos alejandrinos.*

He aquí, pues, planteado el problema para nuestro ulterior trabajo acerca de *Los numerales gaedhélicos y los orígenes del alfabeto,* porque entre letras y números arcaicos existe, a no dudarlo, una correlación misteriosa que habrá de sorprender hondísimamente a la humanidad en el día que sea sacada a luz; y aun revolucionar todos nuestros conocimientos, poniéndonos al habla con los pueblos más remotos, de cuya existencia nos permitimos dudar todavía.

Volviendo, pues, hoy a nuestras correlaciones entre los numerales gaedhélicos y los nahoas, nos dice el sabio Alfredo Chavero (1) en las páginas 131 y siguientes de la obra *México a través de los siglos* (2), al ocuparse de estos últimos, que el sistema binario del *I-kin* de los chinos consiste en la combinación de seis líneas: unas divididas, que expresan *el cero,* y otras completas, que representan al *uno*. Así se forman 63 figuras, con las cuales dice Leibniz que se pueden obtener todos los números enteros posibles. Pero chinos y tibetanos han usado desde tiempo inmemorial el sencillo método de las diez unidades, igual que los indos, y tal sistema ha sido con-



El *Ho-ku* y el *Lo-ku*, chinos.

servado por cuantos pueblos lo recibiesen de la India, cual los árabes e indo-europeos. Tras una preciosa exposición del sistema de numeración hablada y escrita de los nahoas, añade dicho sabio: «El número *cinco,* como primer período de la serie de 20, debía tener representación propia, y ésta era una mano abierta. Usóse poco, sin embargo, porque era más fácil poner los cinco puntos. Lo mismo

(1) Es probable que Chavero se refiera a las *Leyes* del *I-King,* ya citadas en la *Astronomie chinoise* del P. Gaubil, de las que nos ocupamos en nuestra *Ciencia Hierática de los Mayas.*

(2) *Enciclopedia Riva-Palacio,* tomo I, Barcelona, 1892.

sucedía con el número 10, a pesar de que tenía una figura especial. Era ésta un cuadrado grande con otro pequeño dentro, o dos círculos concéntricos, o más comúnmente un cuadrado (o rombo), puesto con uno de los ángulos hacia arriba y de lados rectilíneos o curvilíneos. El número 20 tenía representación propia y muy usada: era una especie de banderita. Con ella y con los puntos se usaba escribir todos los números hasta 80, repitiendo una bandera por cada 20 y un punto por cada unidad... El número 80 tenía dos representaciones, que Humboldt y Orozco confundieron con la del 400, serie de la época posterior, que parece no conocieron los nahoas. Es la primera una atadura o *haz de hierbas, xihuitl,* y de aquí *xihu-molpilli,* que también correspondía al 80. La cifra con grecas que tiene este signo recuerda, en efecto, la ornamentación de dicho pueblo... Con estos medios pudieron alcanzar a expresar una cantidad cualquiera que no pasase de 6.400». (Figuras LXVIII, LXIX y LXX.)

«Entre los tolteca, dice luego Chavero, la aritmética hubo de ampliarse al par que la cronología. El signo más alto de los nahoas vimos que era el *nahu-polmalli,* cuatro veintes u 80; mas después, continuando la serie progresiva del 20, hicieron el *cetzontli,* o 400. Desde el 20 al 380 se dice *cempolmalli, ompolmalli,* etc., esto es, *una cuenta, dos cuentas,* etc., pero el número final de la serie toma el nombre propio de *tzontli,* que significa cabeza, pelo, número principal, y metafóricamente, *multitud, abundancia.* Si a *tzontli* se le siguen anteponiendo los 20 numerales de la primera serie que lo multiplican, resulta una tercera serie que llega a 8.000 *(ce-tzontli, om-tzontli,* etc.), hasta el *caxtoli-on-nahu-tzontli* y el *xiquipilli,* que es el nombre asignado al 8.000. Aquí terminaban la numeración tolteca y la méxica, pero con la anteposición de otros numerales podían llegar a números tan avanzados, que no se necesitasen mayores, tales como el *cetzon-xiqui-pilli* (3.200.000) y el *ce-xiqui pil-xiqui-pilli* (64 millones).»

«Estas nuevas series necesitaron nuevas cifras jeroglíficas para ser expresadas, y así, para representar el *tzontli* o 400, se usó la parte barbada de una pluma (verdadera cifra arbórea o gaedhélica,

añadimos nosotros), y del mismo modo que habían dividido el *pantli* del 20 en cuatro partes, pintaban sólo las tres cuartas partes de la pluma para el 300, la mitad para el 200 y una cuarta parte para el 100. El *xiquipilli* u 8.000 se representaba con una bolsa, así llamada, y conocemos el signo de la *media bolsa,* o sea el 4.000». El Atlas o Códice del P. Durán lleva también un gran círculo de numerales con otros en forma de cruz de los dos diámetros horizontal y vertical, representativo del ciclo cronológico de los 52 años (año quizá como el semita, de 50, llamado *del jubileo)*, que es múltiplo común a los años religioso y civil (de 260 y de 365 días respectivamente), llamándole *xiuhmolpilli,* manojo o haz de años, círculo que, al igual de las ruedas cronológicas de las páginas 726 a 728 de la obra de Chavero, y singularmente los *cinco círculos concéntricos* del «Sello cronológico de *Vatelolco*» (pág. 739) recuerdan no poco, dentro de su mayor complicación, a los cinco círculos de la centena que acabamos de ver en la figura 57 de Ballymote, como asimismo hallamos cuadrados concéntricos semejantes en diversos lugares de la repetida obra, especialmente en la concha grabada de la pág. 738, y aun en el contorno de las cuatro gradas, sobre las que se asentaba el *Gran Teo-calli,* de México.

Comparando, pues, las anteriores indicaciones de Chavero con las figuras de Ballymote, surgen entre unas y otras las siguientes analogías:

a) La de los cinco círculos expresados de Ballymote, con los de las figuras cronológicas citadas, y en especial con la del *Sello de Vatelolco.*

b) La de los cuatro cuadrados concéntricos (fig. 56) con otros cronológicos mexicanos, especialmente con la citada «concha».

c) La de la *mano abierta,* que equivale en nahoa al 5, y la de las dos manos indicadoras, que se ven al comienzo de los renglones 9 y 11 de Ballymote.

d) La del *cuadradito* o *rombo,* que en nahoa equivale al 10, y la del cuadradito análogo, que aparece en muchos renglones de Ballymote, y que en las claves ogámicas ordinarias, para lectura literal, equivale al diptongo O|, es decir, *siempre al diez,* al ⦶, o sea al valor *pí*, razón de la circunferencia al diámetro, o a la diosa |O, eterno símbolo conjugado de lo masculino-femenino, sobre el que hemos hecho un extenso estudio en nuestra *Biblioteca de las Maravillas,* tomo II *(De Gentes del otro Mundo).*

e) La de representarse en nahoa el 10 por *dos* círculos o cua-

drados concéntricos, lo que, por analogía, permite expresar por *cuatro* cuadrados o círculos, también concéntricos, su *segunda potencia,* o sea el *ciento,* como acabamos de ver también en el folio de Ballymote.

f) La del *rectángulo* o *banderita* nahoa para el 20 y sus fracciones, y las de otros varios rectángulos del repetido *folio.*

g) La de la *greca* nahoa, tan característica de la atadura del *haz de hierbas* u 80 y las *líneas* en greca de las figuras 34 y 36.

h) La de las *plumas* o ramas de *árboles,* representativas del 100 al 400, y las de todos los *ogam, craobs,* o *escritura arbórea* del Gaedhil (fig. 1.ª y siguientes).

i) La *turquesa* u 80 nahoa, con alguna otra figura de Ballymote.

j) El *haz de hierbas* y las tildes de las figuras 12 y 13.

k) Por último, la curiosa bolsa del *xiquipilli* tolteca, también podría tener su equivalente en algún sencillo signo de Ballymote, tal como los de las figuras 12 y 13.

Conviene, sin embargo, advertir, en el estado incipiente de estas investigaciones, que las analogías apuntadas se refieren principalmente a los respectivos signos y figuras, más que a sus valores intrínsecos, en los que probablemente hay algo que rectificar en el ilustre Chavero, por un lado, y a nuestros valores gaedhélicos, por otro, con arreglo al principio de Olao Magno, que dimos al principio. Todo ello sin contar con las deducciones que pronto haremos, al relacionar estos jeroglíficos gaedhélicos con los numerales rupestres y con los caracteres escriturarios de las lenguas arcaicas, en trabajos sucesivos.

M. Roso de Luna.

«EL GRECO» Y VELÁZQUEZ,

O DE LAS ORIENTACIONES DEL ARTE ESPAÑOL CLÁSICO (1)

Los dos grandes maestros de la pintura española clásica (quiero decir, de los siglos XVI y XVII), y a la vez dos de los más insignes artistas que registra la historia, son el sevillano D. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), y el cretense Dominico Theotocópuli (m. en 1614), establecido en Toledo desde poco antes de 1577 y conocido vulgarmente con el sobrenombre de «el Greco». Todos han oído sus nombres, y pocas personas cultas han dejado de ver algunos de sus cuadros.

Sobre uno y otro se han escrito recientemente muy buenos libros, y todavía, sin embargo, queda bastante que decir, no sólo respecto de la biografía de los artistas y la historia de sus obras, sino muy especialmente acerca de su valor estético, para cuya apreciación se imponen conocimientos técnicos y criterio harto más objetivo y libre de las aberraciones del gusto individual, que el que solía seguirse en tales materias hasta últimos del pasado siglo. No poseo yo esos conocimientos, ni la Estética pictórica se halla aún bastante adelantada para que ciertas graves dificultades puedan resolverse *objetivamente;* pero quizá sea de algún interés discutir la representación atribuída en la historia del arte español a esas dos grandes personalidades, en relación con la atmósfera literaria y social de su tiempo; y esto me propongo, en parte, con las presentes observaciones.

Actualmente, la posición de la Crítica ha experimentado un no-

(1) Conferencia leída en la Universidad de California (Berkeley, Estados Unidos de América del Norte) en Julio de 1915. (Véase el tomo I, págs. 120 y siguientes de esta REVISTA.) La conferencia fué acompañada de proyecciones.

table cambio respecto del Greco, convirtiendo en estruendoso aplauso lo que antes fué severa censura, cuando no frío silencio, o irritante menosprecio. Velázquez, en sus días, fué considerado como un gran pintor, y su fama creció con el tiempo; el Greco fué discutido, en cambio, acerbamente, por los hombres de su época, y ha sido preciso que ésta pasara, y que las producciones del artista fuesen nueva y detenidamente estudiadas, para que el desvío se convirtiese en admiración. La conclusión a que hoy llegan los admiradores de Velázquez, es que le distinguen y caracterizan «la sinceridad en la expresión del sentimiento, la sencillez en la ejecución, la exactitud en la relación de valores por el estudio de la luz y el aire», llegando a ser «la personificación del instinto *naturalista* de la raza, que hizo prevalecer el espíritu nacional sobre las tendencias del Renacimiento en lo que le eran ajenas o contrarias», y reflejando en sus obras *lo real* «tan intensa y fielmente, que ciertos cuadros suyos son páginas de historia» (1). Y, por su parte, los admiradores del Greco, lamentando la falta de inteligencia de los contemporáneos del último, como Jusepe Martínez, para quien el Greco «contentó a pocos» y «fué en todo singular y de extravagante condición como sus pinturas», donde, al decir de un crítico más moderno (Palomino), resaltan *lo descoyuntado del dibujo* y *lo desabrido del color,* juzgan que el Greco representa el predominio de lo *intelectual* (como ahora se dice), habiendo de ser, en tal concepto, «modelo para toda especie de simbolistas y decadentes, para los intimistas, para los pintores de la elegancia nerviosa, para los delicuescentes, para las psicologías complicadas, para el misticismo alegórico, para las misteriosas visiones, para los infinitos aspectos, en suma, del *neo-idealismo* literario y pictórico, que hallarán en la sutil espiritualidad de las neuróticas figuras del Greco, en el trascendentalismo poético que las envuelve, mucho que responde a su *unánime protesta contra la nuda reproducción de la realidad,* ya grosera, ya vacía de conceptos y sin alma»; y advirtiéndose que si de las escuelas venecianas donde aprendió, «procede el tono ideal de su espíritu, su primer colorido, y *lo esencial* de la composición y del procedimiento», «España le suministró la atmósfera propicia para su realismo familiar, su *tristeza,*

(1) Jacinto Octavio Picón: *Vida y obras de Don Diego Velázquez*. Madrid, 1899, págs. 170 y 171.

sus violentas acritudes, la finura de sus carmines y sus grises» (1).

Mal entendidas por el vulgo (como suele suceder) tan fundadas apreciaciones, acontece lo siguiente: que, en su modo de pensar, el Greco, en su característica manera, pinta *lo que no se ve,* y Velázquez *lo que se ve;* que los tonos ciánicos preferidos por el primero, la extrañeza de sus contrastes, la verticalidad y alargamiento de sus figuras, la deformidad de sus tipos, contrastan con la viveza y naturalidad del segundo, porque el Greco posee un *ideal,* personalmente comprendido, que desea expresar simbólicamente, mientras que Velázquez *carece de ideal* y es tan sólo un maravilloso reproductor de la sociedad de su tiempo; a lo cual se agrega la circunstancia, algo bochornosa para España, de que, entre sus dos grandes pintores de la edad clásica, el que posee ideal es un extranjero, un cretense, y lo aprendió en el bizantinismo y en las escuelas italianas, trayéndolo a España en un período relativamente avanzado de su vida, mientras que el otro, el español por su nacimiento, por su educación y por sus aptitudes, sólo alcanza la reproducción de la realidad, de donde resulta que si el primero se codea con el Caballero de la Triste Figura, el segundo anda muy cerca de Sancho Panza; y aun es el caso, según semejantes interpretaciones, que el espíritu español, y en especial el castellano, es mejor comprendido por el uno, con sus coloraciones grises y el neurotismo, irregularidad y escualidez de sus figuras, que por el otro, con su ambiente de vigor y equilibrio, de la propia suerte que retratan mejor el estado mental de su tiempo las exaltaciones de los místicos, que los rasgos humorísticos de la novela picaresca.

¿Es esto verdad? Al parecer, sí. Repárese, por ejemplo, en dos famosos Cristos: el uno es de Velázquez (núm. 1.055 del *Catálogo* antiguo del Museo del Prado); el otro, del Greco (Museo del Prado).

Aun prescindiendo de la parte más esencial del arte pictórico, el colorido, resaltan, sin embargo, en el cuadro de Velázquez, el dibujo, la proporción, el *equilibrio* de las formas, la *serenidad* incomparable de la figura. Cualquiera diría que ese cuerpo es *vulgar;* nada hay, en el menor de sus detalles, que no sea perfectamente *humano;* no hay repulsivas rigideces, ni desgarramientos macabros: el Cristo acaba de morir; leves hilos de sangre cuelgan de

(1) Manuel B. Cossío: *El Greco.* Madrid, 1908, págs. 535 y 510.

sus manos, de sus pies y de su costado, pero apenas bastan para interrumpir la coloración blandamente amarillenta de la carne; un mechón de cabellos, sujetos por la corona de espinas, cubre el lado derecho de la cara; la cabeza se inclina suavemente, con los ojos cerrados; no hay protesta, ni siquiera hay sufrimiento; hay únicamente apacible resignación. El rostro es de quien ha muerto por amor. El conjunto, con toda su modestia, con toda su *vulgar* regularidad, da, sin embargo, una impresión de profundo recogimiento; no es el espectáculo que crispa los nervios, que excita las pasiones, que altera nuestro ánimo, amargándolo y removiéndolo: es algo que invita a la paz del espíritu, al perdón de las miserias, al amor de los hombres, algo que conmueve y eleva, que invita a la quietud, y no al movimiento, como la visión de una noche serena,

«cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo,
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado;
. . . . . .
El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando,
y, con paso callado,
el cielo vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando.»

Más dolor hay, pero no menor serenidad, en el *Salvador,* de Morales. Pero ved el otro Cristo, el del Greco (Museo de Toledo), pintado en los últimos años de la vida del artista. No hay contorsiones violentas, ni tampoco absoluta rigidez; la coloración es más sombría y terrosa; la cara más demacrada, y, sobre todo, la longitud descompasada de los muslos y de las piernas absorbe casi todo el cuadro, y engendra una desagradable impresión de extrañeza. No es un Cristo *apolíneo;* es un Cristo deforme; no mueve a pensar en su sacrificio, sino a investigar en las genialidades del pintor. En tal sentido es ciertamente un Cristo *modernista,* porque una de las características del modernismo consiste en el afán de atraer la atención sobre la personalidad del autor, antes que sobre lo objetivo de su obra; y así, en la esfera literaria, nadie emplea con más frecuencia el pronombre de primera persona.

Conviene, pues, discutir esto del idealismo místico del Greco y del realismo picaresco de Velázquez, porque pudiera resultar lo contrario de lo que se supone; pudiera acontecer que el castizo, el legítimo idealista fuese el autor de *Los borrachos* y del *Menipo,* y no el del *Espolio* y el del *Entierro del Conde de Orgaz,* o, por lo menos, que no hubiese derecho para vincular en el segundo una representación que, desde el punto de vista nacional, correspondiese mejor al primero.

Y, ante todo, bueno es advertir que sin idealismo no hay arte posible, porque el arte es siempre una interpretación ideal de la realidad. Más aún: la realidad misma es siempre *ideal* para nosotros, porque nuestra morada, el cuerpo, es como un castillo sin ventanas, a través de cuyos muros (el sistema nervioso) hemos de adivinar lo que sucede fuera. Para ser propiamente *realistas* habríamos de prescindir de nuestro yo y sumarnos con lo que no somos, o lo que es lo mismo, habríamos de prescindir de nuestra existencia, que siempre es individual.

Pero hay dos modos fundamentales de interpretación de esa realidad: un modo subjetivo, egoísta, personalísimo, en el cual interesa más que nada la propia afección; y otro modo objetivo, hasta cierto punto impersonal, en el que aparecemos nosotros mismos como fenómenos observados, como algo que pertenece también a lo de afuera. Este segundo modo es el *idealismo realista* característico de la tradición española, y es asimismo el idealismo de Velázquez; pero no el del Greco. Repárese, por ejemplo, en la tradición épica de España, cuyo monumento más importante en el siglo XII es el *Poema del Cid;* lo maravilloso no forma parte integrante de su técnica; apenas hay en él otro rastro de lo sobrenatural que la creencia de *Mío Cid* en los agüeros; el *Poema* es como una hermosa crónica prosada, en que no hay Roldanes ni Oliveros fantásticos y extraordinarios, sino varones de corazón esforzado y de equilibrada condición, en quienes el arrojo no ahoga la prudencia, ni la lealtad suprime el deseo de medro; son Alvar Fáñez, la buena lanza; Martín Antolínez, el burgalés cumplido; Pero Bermúdez, el taciturno soldado. En ciertos detalles, como el negocio de las arcas de arena con los judíos Don Raquel y Don Vidas, el propio Cid parece un cofrade de Guzmán de Alfarache.

Cierto que, más tarde, la materia maravillosa de las leyendas caballerescas penetró y logró aceptación en España; pero notad que de

los dos principales ciclos de esa literatura: el artúrico y el carolingio, más fantástico e *idealista* el primero que el segundo, fué éste, el carolingio, el único verdaderamente popular. En la colección más copiosa que de nuestros romances existe, el *Romancero* de Durán, el ciclo carolingio está representado por multitud de composiciones, populares unas, eruditas otras; mientras que el bretón apenas aparece en tres breves romances. La depuración de ese idealismo fué realizada a principios del siglo XVII, cuando vivía el Greco, por el *castellano,* equilibrado y regocijado espíritu de Miguel de Cervantes; porque la obra de éste, como Menéndez y Pelayo dijo, «no fué de antítesis, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento. No vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerle. Cuanto había de poético, noble y humano en la caballería, se incorporó en la obra nueva con más alto sentido. Lo que había de quimérico, inmoral y falso, no precisamente en el ideal caballeresco, sino en las degeneraciones de él, se disipó como por encanto ante la clásica serenidad y la benévola ironía del más sano y equilibrado de los ingenios del Renacimiento.»

Este equilibrio y esta *salud* espiritual resaltan asimismo en los grandes monumentos de la parte más castiza de nuestra poesía y de nuestra novela clásicas, y especialmente en la novela picaresca, creación la más original del ingenio español. Échanse de ver ya en el lozano y malicioso *Libro de Buen Amor,* del Arcipreste de Hita, y continúa en *Lazarillo de Tormes,* en *Guzmán de Alfarache,* en el *Buscón,* en el *Bachiller Trapaza,* en *Estebanillo González,* en *El diablo cojuelo* y en tantas otras producciones análogas de los siglos XVI y XVII, cuyos héroes son parientes próximos de algunos de los mejores personajes de Velázquez, como el *Pablillos de Valladolid,* el *Menipo,* el *Esopo, Los borrachos, El bobo de Coria* y *Don Juan de Austria.*

Ved a *Pablillos de Valladolid,* bufón o comediante (que en esto no se hallan conformes los críticos) del tiempo de Felipe IV (núm. 1.092, Museo del Prado). ¿No es cierto que parece arrancado de las ilustraciones de una novela picaresca? La actitud briosa, el traje severo, están contradichos por la ordinariez de las facciones y la malicia de los vivísimos ojos. La cara es un retrato; aunque no tuviésemos datos documentales para afirmarlo, podríamos asegurar que ese hombre existió y que, si no frecuentó en sus mocedades los Percheles de Málaga, el Potro de Córdoba o el

Azoguejo de Segovia, anduvo con Guzmanillo en casa del Embajador, o con su homónimo Don Pablos entre los capigorrones complutenses.

Pues no menos picaresca es la expresión del *Menipo* (núm. 1.101, Museo del Prado). Podría tomársele por alguno de los contertulios del famoso verdugo del *Buscón*. «Velázquez lo pintó calado el chapeo mugriento y envuelto en una capa raída, bajo la cual asoman las piernas, que cubren medias asquerosas de paño burdo, y zapatos para los que fuera un insulto la limpieza. Los libros y pergaminos que hay a sus pies, son emblema del desprecio que le inspira el prójimo, y aun lo denota mejor la sonrisa, entre socarrona y descreída, con que se le fruncen los labios» (Picón).

El bobo de Coria (núm. 1.099, Prado), con su expresión de idiotez degenerada, no exenta de malicia, es otro tipo también visto y representativo.

Mas nada iguala a la poderosa verdad de *Los borrachos,* donde el *idealismo realista* de Velázquez se muestra en todo su esplendor. Los técnicos tendrán en más las dificultades vencidas por el artista en *Las hilanderas* o en *La rendición de Breda;* admirarán con más fervor el ambiente prodigioso de *Las meninas;* pero confieso que todavía encuentro más penetrante la impresion de *Los borrachos* (núm. 1.058, Prado), aunque la importancia del cuadro sea menor que la de los anteriores, y aunque se observe aún cierta dureza en el estilo y cierta falta de ambiente.

«Está dibujado —escribe el Sr. Picón en su elegante libro sobre Velázquez— de un modo admirable: ni en cada figura, considerada con relación a las demás, se nota desproporción, ni, examinándola aisladamente, tiene la incorrección más ligera; no hay figura que no ocupe el lugar que le corresponde, ni miembro que no encaje en el cuerpo a que pertenece, ni línea que no reproduzca con verdad pasmosa la forma que pretende copiar. Los trozos de desnudo son, en cuanto a la pureza de modelado, como fragmentos de estatuas clásicas; en las ropas, cada pliegue acusa el bulto que esconde. La mancha total del color es caliente, dominando los tonos pardo-amarillentos de teces curtidas por la intemperie y de los paños burdos.»

La escena ocurre en las inmediaciones de una parra. El dios Baco corona con hojas de vid a un devoto de lo añejo, humildemente arrodillado ante él. El personaje del centro, el un ojo acosado y el otro *nadando en mosto,* sostiene en sus manos una escudilla llena

del sabroso licor, y mirando maliciosamente al espectador, parece exclamar con Baltasar del Alcázar:

¡Qué suavidad!, ¡qué clareza!
¡Qué rancio gusto y olor!
¡Qué paladar!, ¡qué color!
¡Todo con tanta fineza!

Su cofrade, el de su izquierda, parece corroborar los elogios, mientras llega, sombrero en mano, un aspirante a *dionisíaco,* solicitando, tal vez, de los *embebidos* correligionarios, el alto honor de ingresar en la compañía. Todo es allí de tan poderoso realismo, de tan impresionante verdad, que una vez vistas esas fisonomías es imposible que se olviden nunca. Son como el ojo de la serpiente, que fascina; como la mirada del tigre, que inmoviliza; y sin embargo son tipos reales y harto *vulgares,* por cierto; pero ya veremos que la potencia del *idealismo realista* es una virtud oculta, muy difícil de descubrir, pero intensamente eficaz para producir la emoción estética.

Nótese, además, en este cuadro la figura de Baco. Nada tiene de dios, o posee la menor cantidad posible de divino; con bigote, perilla y traje de la época, ese dios podría pasar por un compañero de *Pablillos* o de *Don Juan de Austria.* He ahí otra nota del realismo español, que supo expresar admirablemente Velázquez; la nota humorista, regocijada, maliciosa. Obsérvese lo propio, por ejemplo, en *La Fragua de Vulcano* (núm. 1.059, Prado). Vulcano y los cuatro mozos de su herrería estaban ocupados en forjar la armadura de Marte. Los mozos no son cíclopes, ni siquiera jayanes; ni ellos ni Vulcano tienen nada de descomunal ni de terrible. Son cinco vulgarísimos y sudorosos artesanos, de facciones duras y toscas, de sucio aspecto, de humilde condición, al parecer. El dios Apolo se ha presentado para comunicar a Vulcano la poco grata noticia del adulterio de su esposa Venus con el propio dueño de la armadura que con tanto esmero está forjando. El mismo dios Apolo, fuera de la aureola que rodea su cabeza, tampoco ostenta atributos de divinidad; es, como Stirling dice, un «joven vulgar». Un triste cuerno, que aparece representado en el fondo, sobre la pared lateral de la fragua, simboliza cruelmente la significación de la escena toda. Es un sarcasmo del Renacimiento, sarcasmo tan irónico e intencionado como los de Luciano, en sus *Diálogos,* contra los dioses del Olimpo clá-

sico; como los de Góngora contra los romances pastoriles; como los de Quevedo contra los poemas caballerescos italianos; como los de Cervantes contra la tradición de la caballería andante, que hace confundir a Don Quijote una bacía de barbero con el yelmo de Mambrino, y a Sancho un lugarejo con una ínsula. Y, sin embargo, ¡la *Fragua de Vulcano* se pintó en Italia, entre los esplendores del Vaticano, las joyas de la *villa* Médicis y las pompas de Nápoles! Bien es verdad que análogo menosprecio de la alteza de las divinidades mitológicas ofrece otro cuadro, pintado por Velázquez en las postrimerías de su vida: el de *Mercurio y Argos,* donde «el guardián del vellocino de oro tiene trazas y se ha dormido en postura propia del más zafio lugareño», mientras «el mensajero de los dioses viene a robarle sin gallardía, como un ratero vulgar» (Picón). Y otro tanto cabe decir del cuadro que representa al dios *Marte,* cuadro quizá más violentamente sarcástico que los anteriores, porque el dios está solo, desnudo, pero con morrión y con todo el aspecto de un rufianote matonesco, como el Lampordo o el Balugante de las jácaras de Quevedo. La misma *Venus del espejo* es una hermosa mujer, pero no una divinidad (si pueden dejar de serlo las hermosas); su cuerpo no es el de la diosa de azules ojos que a Marte trastornó, sino el de una de aquellas picarescas damas a quien tan sabroso gracejo presta Tirso en sus comedias y cuyo talle conserva inequívocas huellas, a pesar del desnudo, de los artificiosos trajes con que la oprimieron las modas.

***

Los pintores españoles anteriores a Velázquez, con raras excepciones, siguieron, como es sabido, a los maestros italianos. Después de la imitación bizantina, en la alta Edad Media, viene, en el siglo del Renacimiento, la influencia italiana y flamenca, que apenas deja personalidad, en lo fundamental de su arte, a los pintores españoles. En el siglo XV, durante el reinado de Don Juan II, llegan a Castilla artistas florentinos y flamencos (entre éstos, Juan Van-Eyk). Luis Dalmau, en Cataluña, obedece a la tradición flamenca; Pedro de Aponte, en Aragón, a la italiana; Antonio del Rincón fué, según se dice, discípulo de Ghirlandajo; Juan de Borgoña es también italiano por su estilo: y semejante influencia domina, durante todo el siglo XVI, en las escuelas valenciana y aragonesa (Juan de Juanes,

imitador de Rafael; Francisco y Juan de Ribalta, el primero de los cuales es el autor del sorprendente *San Bruno,* que se conserva en el Museo de Valencia), y asimismo en la andaluza y en la castellana (Luis de Vargas, que trabajó en el taller de Perino del Vaga; Luis de Morales, el genial pintor de *la Virgen sosteniendo a Cristo muerto* y de la *Dolorosa;* Pablo de Céspedes, que había viajado por Italia, y su discípulo Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez; Juan de las Roelas, que estudió su arte en Venecia; Gaspar Becerra, que en Italia experimentó el influjo de Miguel Angel; Navarrete *el Mudo,* que aprendió de los artistas italianos, y tantos otros). Los pintores, los escultores, los arquitectos (que tales profesiones solían ir juntas, por aquel espíritu de unidad de vida que el Renacimiento imponía), iban entonces a Italia, como los estudiantes, en la Edad Media, a París o a Bolonia, como los científicos de nuestros días a Alemania. El mismo Greco aprendió a pintar en Venecia, en el taller del Tiziano, y sorprenden las analogías encontradas entre sus procedimientos técnicos (el empleo de modelos de barro, el colorido, la composición) y los de Tintoretto. Sólo Velázquez, por excepción poco común, se educa totalmente en España, en los talleres sevillanos de Francisco de Herrera *el Viejo* y de Francisco Pacheco, aunque no dejaría de ver pinturas italianas, y se sabe que admiraba en particular al Tiziano; pero él no salió de Sevilla hasta 1622, o sea cuando ya tenía veintidós años cumplidos.

Durante los siglos XVI y XVII, la pintura española es fundamentalmente religiosa, y esto, no porque los españoles fuesen, por lo general, místicos, ni se pasasen la vida pensando en las dulzuras de la Gloria o en los tormentos del Infierno, sino por otra razón harto clara. Fuera de algún particular que solicitaba un retrato, casi todos los encargos que los artistas recibían eran procedentes de iglesias, de conventos, de personas eclesiásticas y de comunidades de este género. Su número era grande; su capital, considerable. Natural era, por consiguiente, que la mayoría de los cuadros que de los talleres salían fuese de carácter religioso. Así. el catálogo de las obras del Greco, aparte de *una* inspirada en la historia clásica, de *dos* de carácter legendario, de *seis* escenas de género, de *tres* paisajes y perspectivas arquitectónicas, y de *cinco* de carácter alegórico, se compone de *trescientos sesenta y ocho* cuadros de carácter religioso. En cambio Velázquez, como no pintó para ganarse la vida, puesto que pertenecía a la servidumbre de

Felipe IV, y aun, para obtener el hábito de Santiago que llevó, fué preciso atestiguar que no tuvo *por oficio* la pintura, ni ha «tenido tienda, ni aparador, ni vendido pinturas», sino que todo lo ejecutó «por gusto suyo y obediencia de S. M.»; Velázquez, digo, en cambio, dejó poquísimas obras de carácter religioso, a pesar del ambiente que le rodeaba. Como era de esperar, el hecho generalmente observado se elevó a teoría, sin más razón que la de ser un hecho; y así Pacheco, en su *Arte de la pintura,* sostuvo que el fin de ésta, aparte de la imitación para representar la cosa con la *valentía* y *propiedad* posible, consiste en «alcanzar la bienaventuranza, porque el cristiano, criado para cosas santas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan bajamente».

No creo lógico pensar, como algunos han juzgado, que el Greco fuese un loco, ni un astígmata, sino, en todo caso, deliberadamente extravagante. Tuvo, sin duda, una técnica personalísima, un sistema suyo para interpretar la realidad. Su preferencia por los tonos grises, por el alargamiento de las figuras, no es resultado de una aberración visual, ni de un desequilibrio constitucional de su fantasía, sino resultado de un modo, peculiar suyo, de comprender y expresar el misticismo. Hizo retratos admirables, y nadie que imparcialmente considere cuadros de tanto valor artístico como el *Espolio,* la *Magdalena,* y sobre todo, el *Entierro del conde de Orgaz,* podrá negar que está delante de la obra de un pintor genial. Pero creo también que otras pinturas suyas, como el *San José* de la iglesia de la Magdalena en Toledo, o el *San Martín* que posee en París el Sr. Manzi, contienen verdaderas aberraciones, cometidas por sistema, perfectamente visible en su evolución tratándose de ciertos cuadros (por ejemplo, el de *La Purificación del Templo,* comparando el ejemplar, de clarísimo estilo italiano, que posee en Richmond Sir H. Cook, con el otro que posee en Madrid el Sr. Beruete). Y entiendo igualmente, que el *misticismo,* el *idealismo transcendental* del Greco, no solamente no pertenece a la tradición castiza española, sino que es en esencia *extranjero,* y no acertó a traducir de un modo fiel el alma de España, contra lo que algunos ahora suponen.

Pongamos en parangón, para comprenderlo, aunque la comparación sea muy desventajosa para el discípulo de Villoldo, cuatro cuadros como éstos: *La Magdalena penitente,* de Luis de Carvajal, que vivió en la segunda mitad del siglo XVI y fué pintor titular

de Felipe II (núm. 675, Prado); otras dos *Magdalenas penitentes,* de Ribera (núms. 19 y 980, Prado), y la *Magdalena* del Greco (pintura que perteneció a D. Cristóbal Ferriz), aunque no sea de las mejores y se halle muy retocada.

Carvajal ha pintado una mujer hermosa, de opulentas formas, en cuya fisonomía no se descubre precisamente una expresión de místico arrobo, sino miradas de amor que, no por haber cambiado de objeto, deja de ser amor humano; Ribera nos muestra una verdadera penitente, siempre bellamente terrena, y a veces con resabios de su antiguo fausto; el Greco acentúa la nota de arrepentimiento, y su Magdalena, a la vez que una antigua pecadora, es una Dolorosa.

Hagamos otra comparación. Fijémonos en el *San Jerónimo en el desierto,* de Ribera (núm. 995, Prado). La expresión es de un contemplador; la posición de la figura, naturalista; el santo es muy enjuto de carnes, sin llegar a la demacración.

Si contemplamos ahora el *San Jerónimo* del Greco (propiedad de D. Maximino Peña), veremos que la figura es gigantesca; la posición, violenta; el sentido místico que en la expresión del santo pueda descubrirse, no arranca ciertamente de su interior, sino del aparato escénico que le rodea.

Consideremos el *San Pablo apóstol* del Greco (núm. 247, Prado), y comparémoslo con el *San Pablo* de Navarrete (núm. 906, Prado). En el del Greco no hay precisamente unción mística, sino expresión macilenta y doliente. En el de Navarrete aparece un ceñudo personaje que, sin el libro, podría pasar por el Cid Campeador. El gran cretense ha concebido al batallador apóstol de las gentes como un enfermo; el mediano español, como un hosco guerrero.

La obra maestra del Greco (y, en opinión de sus admiradores, de la pintura española) es el *Entierro del conde de Orgaz* (Toledo). El entusiasmo por el simbolismo ha llegado a ser tal ante este hermoso cuadro, que se ha creído ver en él, no precisamente el entierro del conde de Orgaz, sino el entierro de la misma España: «el piadoso conde de Orgaz —escribe el Sr. Cossío— vistiendo flamante armadura y llevado a enterrar por santos, cubiertos con aquellos espléndidos brocados de oro, rico producto de las todavía entonces florecientes, y pronto muertas, industrias nacionales, en medio de sacerdotes, monjes y caballeros, tan sombríos como sus negras informes ropillas, parece la encarnación de la dorada andan-

te caballeresca edad española, que, acompañada también de los mismos elementos, comenzaba, por aquellos años, con paso veloz, a bajar al sepulcro». «Hay sobrado motivo —añade— para considerar al *Entierro del conde de Orgaz,* por su fondo y por su forma, como el prototipo de esa corriente, siempre melancólica, las más veces fúnebre, que atraviesa por todo el arte español, sin haberse agotado todavía.»

Paréceme harto extremada la interpretación. Mas bien creo, con el señor conde de Cedillo, que «ese grave conjunto de agrupadas y casi alineadas cabezas, en que, según dicen a una la realidad y el historiador local Pisa, se hallan retratados muy al vivo muchos insignes varones de aquellos tiempos..., no representan, aun con su negro indumento, pura moda de la época, a una España vestida de luto, muy distante de la realidad. No producen la melancólica impresión de días miserables, que en la segunda mitad del siglo XVI, en que se pintó el cuadro, no habían llegado para España... Ni aquellos ilustres toledanos son unos neuróticos, ni están acongojados, ni se curan para nada de los males ni de la decadencia de Toledo, que sólo se acentuará años adelante.»

Por otro lado, ni la *seriedad* española (especialmente la castellana) debe confundirse con la *tristeza,* ni el misticismo español (el de Santa Teresa de Jesús, el de Fray Luis de León, el de Malón de Chaide, el de San Juan de la Cruz) con el *quietismo* de Molinos o con las extravagancias de los *iluminados.* Es característica de ese misticismo (a diferencia del de los sufíes musulmanes o del de los yoguis de la India) la unión estrecha de la acción con la contemplación. Santa Teresa no quiere que sus monjas estén ociosas, ni tampoco que pasen el tiempo de oración imaginando que alcanzan místicas uniones. Su misticismo no es enfermizo, sino robusto y sano; no es tristón, melancólico y taciturno, sino alegre y parlero. Si el del Greco no fué así, como en efecto no debió de serlo, el Greco no supo representar con fidelidad el estado de espíritu de aquellos entre quienes vivía, y que le diputaron por extravagante y caprichoso, y es inconcebible que su influjo sobre Velázquez (si es que existió, y eso muy tardío) alcance a nada verdaderamente fundamental en el Arte.

Pintor admirable de cuadros religiosos es Zurbarán (ahí están su *San Francisco de Asís* y su *Adoración de los pastores* para atestiguarlo), y su misticismo tiene poquísimo que ver con la co-

*

rriente que el Greco representa. Terribles son, por su simbolismo, los *Jeroglíficos de nuestras Postrimerías,* de Valdés Leal; pero hay en él, además, una nota cuya ausencia se echa de ver en el Greco: el humorismo. Ningún pintor español, después de Velázquez, llega a la altura de Goya, y el autor de *La corrida de toros* (Acad. San Fernando), y de *La maja desnuda,* procede del que pintó a los bufones de Felipe IV y a la *Venus del espejo.* En suma: ni el Greco tiene arraigados precedentes en España, ni deja en ella verdaderos sucesores; es siempre, en procedimientos y en espíritu, un *extranjero.*

Porque el realismo de Velázquez, como el de Cervantes, el de Quevedo y el de tantas otras grandes figuras del arte y de las letras españolas, no es vulgar carencia de ideal, sino un esfuerzo poderoso para encontrarlo. No piensan ellos que el ideal es algo que de afuera adentro haya de imponerse, sino cierta depuración de lo real en la que la realidad misma sirve de base. No tratan de convertir, como el Greco, las ideas en seres, sino los seres en ideas, y así, aun cuando hacen retratos, crean tipos universales e imperecederos. Todo hombre lleva en su interior la idea que muchas veces no realiza y que los demás no ven; el artista la adivina, la *sugiere* al espectador, y de esa suerte hace una obra maestra. Tal es la virtud del realismo idealista de Velázquez, y así representa la orientación general del arte hispánico, que no es *simbólico,* sino *expresivo,* y por eso mismo, *bello.*

A. Bonilla y San Martín.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Goya, pintor de retratos, por A. DE BERUETE Y MORET.—Madrid, 1916 (VIII + 186 págs. en 4.° mayor, con 55 láminas).

Goya: composiciones y figuras, por A. DE BERUETE Y MORET.—Madrid, 1917 (VIII + 176 págs. en 4.° mayor, con 62 láminas).

Al estudiar en el primero de estos libros uno de los retratos más castizos y netamente españoles que Goya pintó, escribe el Sr. Beruete y Moret: «El poder definir, concretar en una frase, en una palabra, el por qué del españolismo de esta obra, como de otras tantas, y deducir de ello las características de nuestra pintura, sería admirable cosa, es cierto; pero estimo también que sería entrar en el terreno de las abstracciones discutibles y confusas: la dicción pictórica es como la de un idioma, que lo constituyen una serie de detalles, de matices, que dan una resultante que lo hacen diferenciarse de los demás, y ese todo, esa resultante, se posee o no se posee, se entiende o no se entiende; pero, lo que es totalmente imposible, es su definición.» (Pág. 44.)

La *intuición* estética a que en estas frases se alude, es, sin duda, esencial requisito para escribir un buen libro de asunto artístico, y, a no dudarlo, el Sr. Beruete la posee en alto grado. Unida esa condición a sus especiales y sólidos conocimientos en Historia del Arte, ha sabido el autor escribir dos libros de apacible y amena lectura, de interés extraordinario, y de indispensable estudio para los que deseen darse cuenta de la genial y originalísima producción de aquel insigne pintor, en gran parte autodidacto, que se llamó Francisco Goya y Lucientes (1746-1828).

A juicio del Sr. Beruete, la obra de Goya es obra *vivida*, «un espejo en que se refleja, con formas fieles e inalterables, toda la sociedad de un tiempo, desde los reyes hasta los mendigos, dándonos la sensació exacta de algo que pensábamos de manera vaga y confusa». *Claridad* de dicción y *sinceridad* de expresión, caracterizan, en opinión del señor Beruete, la labor goyesca; porque «aquel hombre tan singular, que nació en un rincón escondido de la tierra aragonesa, y que a primera vista

aparece como un genio aislado y solitario..., es español hasta la médula... Es la continuación de la pintura española, de aquella pintura de los siglos XVI y XVII, olvidada y sustituída por otras de influencias extrañas en los años que precedieron a los de su vida».

En el primero de estos libros, donde sólo estudia al gran artista en el aspecto de pintor de retratos, el Sr. Beruete sigue cronológicamente la producción de aquél, a partir del año 1783, en que hizo las primeras obras importantes de ese género (el retrato de Floridablanca y el grupo de familia del infante D. Luis). Antes, sin embargo, cree oportuno recordar la educación del artista en Zaragoza, el viaje a Roma, el ambiente exótico (de manerismo italiano) de la pintura española de su tiempo, y los trabajos de Goya, encargado de hacer varios cartones que habían de servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices, y admirador de los cuadros de Diego Velázquez.

Las observaciones que, con motivo de cada uno de los retratos analizados, expone el Sr. Beruete, son todas ellas de notorio valor. Hace notar, con ocasión del retrato de Floridablanca, que, en ésta como en otras obras en que reprodujo a personajes importantes, valíase Goya de estudios de la cabeza hechos ante el original y que después pasaba al lienzo definitivo. A propósito del precioso autorretrato de Goya, que figura en la colección del conde de Villagonzalo, y donde la figura a contra luz se destaca por obscuro delante de un gran ventanal, advierte cómo «puede apreciarse la fineza de las medias tintas y la coloración en las sombras, cualidad que entonces representaba gran innovación y que tanto avalora las producciones posteriores».

En dos cuadros, del período de 1783 a 1789, ve claramente el Sr. Beruete la *obsesión* de Goya por el arte español del siglo XVII, y singularmente por el de Velázquez: el retrato de María Luisa, en el cual la reina lleva un guardainfante, idéntico a los de las damas de la corte de Felipe IV, y donde la disposición, la colocación del personaje, las tonalidades y la técnica, demuestran el recuerdo del gran maestro español; y la copia que Goya hizo del busto estudio que pintara Velázquez del papa Inocencio X.

En los años inmediatos al de 1790, comienza, según el Sr. Beruete, una nueva manera en la producción goyesca. El artista «se orienta de modo decidido en busca de un arte sencillo y sintético, y, sobre todo y más que nada, de un colorido claro y *gris*». Esta tendencia al color gris, a las armonías en gris y a los tonos grisáceos, la ve el Sr. Beruete en el «retrato de los duques de Osuna con sus hijos», en el de la marquesa de Pontejos, en el de Moratín, que guarda la Real Academia de San Fernando, y en el de doña Tadea Arias de Enríquez (Museo del Prado), entre otros varios. No considera el Sr. Beruete como retratos los dos

lienzos que se guardan en el Museo del Prado, conocidos por antonomasia con el título de «La Maja de Goya», y que, según curiosa tradición, representan a cierta muchacha madrileña, protegida de un popular fraile, llamado *el Agonizante*.

En 1799 fué nombrado Goya primer pintor de cámara. Al examinar los retratos de esta época, el Sr. Beruete dedica sugestivos párrafos a la impresión que las obras de Goya, y especialmente «la familia de Carlos IV», produjeron en Mariano Fortuny, «el más saliente de los pintores españoles de su época», y cuyo entusiasmo por el arte goyesco le llevó a ejecutar notabilísimas copias de algunos cuadros del gran pintor aragonés.

El apogeo de este último como pintor de retratos, corresponde a los años de 1801-1808. A tal época pertenecen, entre otros muchos, los de Godoy, la condesa de Chinchón, el conde y la condesa de Fernán-Núñez, la marquesa de Santa Cruz (en cuyo retrato observa el Sr. Beruete reminiscencias de *La Venus del espejo,* de Velázquez, que Goya pudo ver en casa de Alba o en la del Príncipe de la Paz), Vargas Ponce, Máiquez y Jove Llanos.

Durante el período de la invasión francesa, Goya, si no fué pintor de cámara del llamado José I, como algunos han dicho, recibió mercedes del rey intruso, y retrató a franceses, como antes había retratado a españoles. El Sr. Beruete disculpa, hasta cierto punto, la actitud del pintor: «hubiera sido mucho exigir —escribe— de un hombre de sesenta y dos años, que abandonara su vida en aquellos momentos difíciles, para ir a comenzar de nuevo su carrera o morirse de hambre en un rincón, olvidado de todos.» A estos años corresponde, sin embargo, el retiro de Goya a cierta aislada casita del otro lado del Manzanares, a la izquierda del puente de Segovia, según se sale de Madrid, casa conocida con el nombre de «La quinta del Sordo». Decoró Goya las paredes de aquella mansión con las producciones más fantásticas y terribles de su paleta: aquelarres monstruosos, sangrientas escenas de dolor y de guerra. «El pintor de las majas, de las escenas galantes y de los retratos, se había transformado en el creador de estas otras escenas de dolor y de espanto, y el hombre del siglo XVIII en el hombre del siglo XIX».

El capítulo VIII y final del primer libro del Sr. Beruete, refiérese a los años 1814-1828, y en él se estudian los últimos retratos pintados por Goya en Madrid (el del duque de San Carlos, el del grabador Rafael Esteve, muy curioso desde el punto de vista técnico, el de Manuel García de la Prada, el del décimo duque de Osuna, el de Munárriz, el segundo de Moratín y otros muchos), y el período de la expatriación (desde 1824). En esta época observa el Sr. Beruete un nuevo cambio en la manera de Goya, cambio que puede considerarse como tercera manifestación de su arte, y que puede definirse «como aquella en que el blanco y el negro

aparente dominan aparentemente también en la coloración de sus obras». Atribuye en parte esta nueva manifestación, visible en el cuadro «La Comunión de San José de Calasanz», y en el retrato de Munárriz, a la influencia del Greco, cuyas obras pudo ver Goya en Toledo. «Recordemos —dice el Sr. Beruete— en el citado cuadro de «La Comunión de San José de Calasanz», la tonalidad general, la mancha de la obra. Los blancos tan típicos del Greco —esos blancos fríos, plata, que nunca son blancos, y que jamás han sido superados por artista alguno en dar la sensación del blanco—, los volvemos a encontrar en la obra de Goya. La relación de los dos tonos, gríseo plomizo el uno, oro viejo el otro, de la casulla del sacerdote, el rojo del cojín, parecen arrancados de obras del Greco y producidos por la misma paleta, y, sobre todo, la espiritualización de aquellos semblantes y la idea dominante de la obra, sorprenden en Goya.»

Sea lo que quiera de esta influencia (para mí dudosa, aunque no me atrevo a disentir de un tan competente crítico), responde a los últimos años de la vida del artista. Murió éste en Burdeos, el año 1828. «Ni dejó escuela—escribe el Sr. Beruete—ni continuadores». Después del triunfo de la escuela impresionista francesa, vino la rehabilitación del gran pintor aragonés, y hoy su gloria parece asegurada.

***

Con ser *Goya, pintor de retratos*, una obra de tan relevante mérito, aún pienso yo que la supera, por la solidez y originalidad de la crítica, el tomo II: *Goya: composiciones y figuras*.

Comienza el nuevo libro del Sr. Beruete por el examen de las primeras composiciones decorativas de Goya: las realizadas en Nuestra Señora del Pilar y en la Cartuja de Aula Dei (años de 1772 y 1781). Ve el Sr. Beruete en estas obras la influencia del gran maestro veneciano Juan Bautista Tiépolo, el último de los grandes pintores italianos. Las reminiscencias tiepolescas y la propia característica espontaneidad de Goya, explican, a juicio del Sr. Beruete, las notas que ofrecen esas primeras composiciones decorativas del artista.

Examina luego los cuadros de asuntos religiosos pintados por Goya desde 1781 hasta 1789. Es curioso que, la mayor parte de tales cuadros, «ni por su asunto, ni por el empeño que en ellos puso, tienen gran novedad, ni mucho menos espíritu en consonancia con lo representado. *Goya, que tanto perseguía las cualidades de la gran pintura española del siglo XVII, pasaba por alto la expresión del carácter religioso que hicieron tan singulares aquellas producciones*». Exceptúa, no obstante, el Sr. Beruete, y con fundamento, el cuadro que representa

a San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente, «cuadro imponente, y que denota una personalidad en Goya no mostrada en las composiciones de estos años».

Con motivo de los cartones para tapices, pintados por Goya desde 1776 hasta 1791 (y, entre los cuales, llama especialmente la atención el señor Beruete respecto del lienzo que lleva por título: «La gallina ciega»), hace el Sr. Beruete un detenido y original estudio de la técnica pictórica de Goya, estudio que constituye una de las secciones más importantes de su libro. «El tono del fondo, fino y en cierto modo neutro, lo utiliza el artista para que, cubierto tan sólo con veladuras ligeras, le pueda servir como fondo de tono (no encuentro mejor expresión) en varias partes del lienzo de colores diversos». Además, «no se recorta un tono con otro directamente, ni en sus perfiles, ni en otras muchas líneas que dividen los colores, sino que dejó el pintor un pequeño espacio de la preparación de la tela sin pintar encima», con lo cual los colores pasan de uno a otro sin durezas.

El mismo criterio técnico, a la vez que su depurado gusto estético, muestra el Sr. Beruete al analizar las composiciones y figuras pintadas por Goya en los últimos años del siglo XVIII, y singularmente las que decoran a San Antonio de la Florida, donde Goya se muestra tan genuinamente español y donde utilizó un original procedimiento, que el Sr. Beruete descubre y expone, con el que consiguió transparencias del mejor efecto.

En las obras goyescas de últimos del siglo XVIII y principios del XIX (en *La casa de locos*, en el *Tribunal de la Inquisición,* en *Los disciplinantes*, en *El entierro de la sardina*, en *El hechizado,* en *El burlador de Sevilla* y en otras del mismo género), ve el Sr. Beruete acentuarse una evolución del arte de Goya, en sentido *filosófico* y *humano,* que el propio pintor caracterizaba como tendencia al arte de «observación, en el que el capricho y la invención tengan ensanche». (Carta a D. Bernardo Iriarte.) En ese mismo sentido *humano* se inspiran «los desastres de la guerra», los cuadros de visión sugeridos por la catástrofe de 1808, y las decoraciones murales de la Quinta de Goya. «Lo terrible y lo extravagante — dice el Sr. Beruete — parecen las notas dominantes de aquellas pinturas en que se aprecia un esfuerzo por presentar a los seres humanos *lo más furibundos y feos posible*», y ejecutado todo con técnica libre y singularísima.

En las obras de carácter popular de la última época del artista, observa el Sr. Beruete la evolución de Goya hacia un arte más sencillo y sintético en su factura y de más intensidad en su expresión. El Goya del siglo XIX, en opinión del ilustre crítico, creaba «un arte nuevo, cuyo desarrollo estaba reservado para más adelante, pero que en estas obras

tenía su origen y punto de arranque, y que con el nombre de naturalismo, impresionismo o como quiera llamársele, será, no obstante sus extravíos y exageraciones, lo único nuevo, original e interesante que dejan a la posteridad los pintores de la segunda mitad del siglo XIX».

***

Tal es, a grandes rasgos expuesto, el contenido de los dos notabilísimos libros con que el Sr. Beruete acrecienta la ya importante serie de los trabajos de crítica artística por él escritos (1). Libros de sencillo y agradable estilo, de elegante factura, de copiosa y selectísima ilustración. Anuncia en el último de ellos un tercer volumen, que contendrá el examen del resto de la producción goyesca.

A la serie de obras de Goya, que figura en la lista final del citado tomo II, quizá proceda añadir una que tuve ocasión de contemplar en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, en 1915, y de la cual acompaño fotograbado. Figura en el Catálogo de dicho Museo como obra de Goya, y representa una judía de Marruecos. No poseo más datos respecto del cuadro, que es de pequeñas dimensiones y cuya procedencia ignoro.

Aparte de las apreciaciones sobre la evolución técnica del artista y de los numerosos pormenores históricos que los citados libros encierran, lo que más resalta en ellos es la distinción, tan aguda y fundadamente hecha por el Sr. Beruete, de los dos aspectos que en la obra de

(1) **En inglés.**

The School of Madrid.
The School of Madrid (Popular edition).
A hitherto unknown Velazquez (The Burlington Magazine).

En francés.

Histoire générale de la Peinture. La peinture en Espagne et en Portugal.
Deux portraits inédits de Goya (Les Arts). Tirage à part.
Une Exposition d'Anciens Maîtres espagnols à Londres (Revue de l'Art). Tirage à part.

En alemán.

Die Galerien Europas. Als Mitarbeiter-das Prado-Museum. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

En español.

Valdés Leal.
Los pintores de Felipe II y de Carlos II (Programa de ocho lecciones explicadas en el Ateneo de Madrid).
Los primitivos españoles (Memoria premiada). Inédita.
Historia de la pintura española en el siglo XIX (Memoria premiada). Inédita.
El Greco, pintor de retratos. Folleto.
Velázquez en el Museo del Prado (El Arte en España). Folleto.
Retratos de Pulido Pareja (Velázquez y Mazo).

GOYA: Hebrea de Marruecos.
(New York: *Metropolitan Museum of Art.)*

Goya conviene observar: lo que el crítico denomina «el Goya del siglo XVIII», y lo que califica de «Goya del siglo XIX». Es el primero tan *español* como el segundo; pero no tan impresionante ni tan sugestivo, porque hace pensar menos. Hay artistas *representativos* y hay artistas *proféticos*, y no es menor la grandeza de los unos que la de los otros. Velázquez fué de los primeros; Goya, en su primera época, se aproximó a él, sin llegar a igualarle. Sus majos, sus caleseros, sus arrieros, sus jugadores, sus ciegos, sus toreros, sus soldados, sus mozas de cántaro, sus aristócratas, sus reyes son, respecto de su tiempo, lo que los modelos de Velázquez respecto del suyo. Pero en la segunda época se apodera de Goya aquel espíritu *romántico*, que Cadalso y Cienfuegos vislumbraron en poesía, y el pintor de «La gallina ciega» se trueca en el artista del dolor, de la fealdad y de la muerte. Este Goya es el que pareció, sin duda, extravagante a muchos de sus contemporáneos, y el que a nosotros nos impresiona y cautiva más, por lo mismo que descendemos de las generaciones que representaron lo que que el autor de los *Caprichos* quiso traducir, con *arrogante* estilo, en sus atormentadas y y dramáticas figuras.

A. BONILLA Y SAN MARTÍN.

Errata.—En el tomo III, núm. 1.º, pág. 3, linea 5, dice: *camine;* léase: *carmine.*